ИСКУССТВО КИНО

8

№8 **АВГУСТ 2015** www.kinoart.ru

КЛАССИКА: ОХРАННАЯ ЗОНА_**5, 24, 31, 39**

МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ_**83, 88, 95, 101, 108, 115, 127**

ХОЛОКОСТ. СЦЕНАРИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА_**133**

ММКФ-2015.
КРУПНЫЙ ПЛАН –
«МИЛЫЙ ХАНС,
ДОРОГОЙ ПЕТР»_**45, 52, 58, 61, 75**

Скандалы вокруг не ортодоксальной, не музейной трактовки классики в современном искусстве, вызвавшие резко негативную реакцию художественной среды, изъятие спектакля «Тангейзер» из репертуара Новосибирского оперного театра и многие подобные события послужили импульсом для дискуссии, проведенной в рамках сочинского фестиваля «Кинотавр». Мы публикуем ее в рубрике «Здесь и теперь», сопровождая статьей Леонида Карасева о природе интерпретации и ее метаморфозах в эпоху постмодернизма и актуальными размышлениями Владимира Мирзоева и Андрея Архангельского на ту же тему («Комментарии»).

«Крупный план» номера отдан одному из самых значительных, по нашему мнению, кинособытий последнего времени – картине Александра Миндадзе «Милый Ханс, дорогой Петр», которая участвовала в конкурсе Московского международного кинофестиваля. Рецензии на фильм и беседа с его автором предъявляют разные точки зрения и подходы к этому непростому произведению. В рубрике «Разборы» их дополняет сравнительный анализ работ Александра Миндадзе и Бакура Бакурадзе.

Другим заметным фильмам ММКФ – игровым и документальным – посвящен «Репертуар».

В «Именах» – портрет Жан-Жака Анно.

В рубрике «Чтение» – сценарий документальной эпопеи о Холокосте, об отношении к нему наших современников из разных стран и разных поколений.

На обложке: кадр из фильма «Милый Ханс, дорогой Петр», режиссер Александр Миндадзе

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **КЛАССИКА: ОХРАННАЯ ЗОНА**

24 ЛЕОНИД КАРАСЕВ
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ — «НАШЕ ВСЕ»

КОММЕНТАРИИ

31 ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ
ИГРА В КЛАССИКУ

39 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
ОСТАНОВИТЬ ВРЕМЯ

КРУПНЫЙ ПЛАН

45 ЕЛЕНА СТИШОВА
ОПТИКА МИНДАДЗЕ
«Милый Ханс, дорогой Петр»,
режиссер Александр Миндадзе

52 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
DE PROFUNDIS CLAMAT

58 ПАВЕЛ ФИНН
РЕБРОМ И ПРОМЫСЛОМ

61 НИНА ЗАРХИ — АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ
ГРОТЕСК И ЕСТЬ ПРАВДА

РАЗБОРЫ

75 НИКИТА КАРЦЕВ
ВОЙНА ДАВНО ЗДЕСЬ
«Милый Ханс, дорогой Петр»,
режиссер Александр Миндадзе
«Брат Дэян», режиссер Бакур Бакурадзе

РЕПЕРТУАР

83 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
БЕТОН ВМЕСТО МУЗЫКИ
«Лузеры», режиссер Ивайло Христов

88 НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
БОЛЬШЕ АДА!
«Орлеан», режиссер Андрей Прошкин

95 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТРОГРАДА В ХАНЬ
«Арвентур», режиссер Ирина Евтеева

101 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО
«Ларисина артель», режиссер Елена Ласкари
«Музей «Революция», режиссер Наталия Бабинцева

108 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
САКРАЛЬНЫЙ ТРЕПЕТ
«Просветление: Сайентология и причуды веры», режиссер Алекс Гибни

ИМЕНА

115 НИНА ЦЫРКУН
ПИКНИК И ОБОЧИНА
Портрет Жан-Жака Анно

ОПЫТ

127 СЕРГЕЙ МИРОШНИЧЕНКО:
«КОРРУМПИРОВАННЫЙ «ПАТРИОТИЗМ» — ЭТО СТРАШНО»
Интервью ведет Александр Воздвиженский

ЧТЕНИЕ

133 ВЛАДИМИР СИНЕЛЬНИКОВ, АЛЕКСЕЙ ГОЛУБЕВ
возвращение... ВОЗВРАЩЕНИЕ
Сценарий документального фильма о Холокосте

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

КЛАССИКА: ОХРАННАЯ ЗОНА

На фестивале «Кинотавр» была проведена дискуссия «Главные тексты русской литературы. Проблемы экранизации». В ней приняли участие режиссеры Владимир Хотиненко, Михаил Местецкий, продюсер Сергей Сельянов, продюсер и режиссер Алексей Агранович, первый заместитель председателя Союза кинематографистов Олег Иванов, актер Кирилл Плетнев, критики Зара Абдуллаева, Биргит Боймерс (Великобритания), Нина Зархи, Виктор Матизен, Алена Солнцева, киноведы Наталья Нусинова, Нэнси Конди (США), социолог кино Даниил Дондурей, программный директор фестиваля «Кинотавр» Ситора Алиева, президент фестиваля «Кинотавр» Александр Роднянский. Модератор дискуссии — литературный критик Анна Наринская.

Анна Наринская. В НИИ культурного и природного наследия имени Лихачева, который сейчас занимается официальной экспертизой произведений искусства – определяет их соответствие «всему прекрасному», – недавно провели семинар под названием «Право на классику». Очень симптоматичное название.

Есть две возможности интерпретации классики: сугубо политическая, или социальная, которая так волнует нас всех сегодня в связи с последними театральными событиями, и вторая – собственно художественная, имеющая отношение непосредственно к искусству, актуальная на территории всего мира. Эксперты Минкульта считают, что существуют некие вневременные ценностные смыслы классики, которые атакуются, убиваются в последнее время отдельными театральными и кинопостановками. Предполагается, что по своим функциям и статусу этими ценностными смыслами обладает именно Министерство культуры и назначенные им эксперты. Если я, Анна Наринская,

возьмусь ставить спектакль или снимать кино, то, возможно, не буду обладать этим правом.

В том случае, когда сакральные смыслы классики обесцениваются произведениями искусства, эти произведения искусства – считает наш министр культуры – не должны финансироваться за счет государства. Никто пока не говорит, что они вообще не могут иметь место, но федеральный бюджет не должен платить за подобное обесценивание. В связи с этим я хотела бы привести высказывание народного учителя России Сергея Волкова о гуманитарном образовании сегодня. «Ценностные смыслы классики гораздо тотальнее обесцениваются массовой школой. …Классика там так преподается, что после этого дети бегут от книги и классики. А потом, вырастая, на авангардных спектаклях вдруг открывают для себя Пушкина и Гоголя (сам видел). «Черт, как смешно! Круто! Это что, Онегин? Да мы ж в школе читали – такая нудня была. Не может быть!» Отсюда один шаг до «вернуться домой и взять книгу». Значит, авангардный театр потому и расцветает, что классика убита в массе своей. Он потому и расцветает, что знает свои, театральные способы ее реанимировать. …Как только начинается тупость, зубрежка, ахинея, как только начинаются уроки-диктовки из пожелтевших тетрадей всяких конспектов… – все, хлоп – и вырубаем финансирование».

Безусловно, я как литературный критик – человек ангажированный в оценке этой проблемы. Есть некоторые государственные требования, стандарты, и им необходимо следовать. Если наше государство сейчас стоит на охранительном консервативном пути, то и относительно главных классических текстов русской литературы оно находится на том же пути. При этом следует признать, что государство нам не говорит, какая интерпретация ему нравится, является эталонной.

Олег Иванов. Вопрос, связанный с экранизацией классики, состоит в определении того, где проходит граница. Либо это нафталиновое кино, снятое в традициях прошлого и позапрошлого века, либо это абсолютная новация, в которой уже плохо угадывается само произведение. Его, оригинала, может быть, там вообще уже нет. Это две крайние точки, между которыми приходится постоянно делать выбор. Какое должно быть произведение, если оно экранизируется? Действительно, у наших школьников и студентов сегодня абсолютно отсутствует потребность воспринимать классику на сцене, в книгах и даже на экране. Видимо, школа (или время?) кардинально поменялась. У молодых существует, мне кажется, определенная идиосинкразия к самому слову «классика».

Анна Наринская. Вы это знаете из каких-то социальных опросов? Или это ваше впечатление?

Олег Иванов. Я неоднократно видел данные ВЦИОМа, просто у меня сейчас их нет под рукой. Но я совершенно четко понимаю, что у школьников, когда речь идет о классических произведениях, строится такой ассоциативный ряд: скучно, неактуально, на это невозможно тратить

время. Поэтому и возникает вопрос: экранизация вообще имеет какой-то смысл, если мы предлагаем продукт, который люди изначально не готовы воспринимать? По сути, не сформирована сама потребность воспринимать такие произведения.

Анна Наринская. Вы считаете, что если на афише будет написано: «Ромео и Джульетта», то априорно молодые люди на это не пойдут?

Олег Иванов. Вот если там будет написано: «В исполнении…» и дальше какая-то модная фамилия, в этом случае реакция может быть другой.

Алена Солнцева. Это неправда. По всем данным театральных исследований, на классику как раз очень хотят ходить и водить других. Поиск спектакля с классическим названием – общее занятие практически всех родителей школьников. И сами дети, кстати, охотно идут смотреть это, хотя бы для того, чтобы не читать первоисточник. Это одна из причин, по которой зрители из поколения в поколение ходят в Малый театр на «Горе от ума».

Анна Наринская. Среди обвинений Минкульта как раз было то, что ничего не подозревающий школьник приходит на «Бориса Годунова», а ему показывают черт знает что.

Алена Солнцева. На мой взгляд, архаическое и антигосударственное – по сути – выступление Минкульта тем и опасно, что опирается на очень широкие потребности населения. Я могу подробно об этом рассказать, поскольку уже не первый сезон занимаюсь этой проблемой. Дело в том, что у нашей массовой публики очень консервативные запросы. И запрос, который формулирует Миронов из Института культурного и природного наследия имени Лихачева, отвечает потребностям людей, которые действительно терпеть не могут никаких изменений канонических текстов. Для них классический текст является сакральным. Это даже не музейная ценность, не наследие, которое надо изучать, презентовать публике, а почти священный текст, позволяющий сохранять идентификацию интеллигентного человека. Поэтому нет большего врага авангарда, чем школьные учителя, провинциальные врачи да и многие другие. Любая озорная, тем более радикальная интерпретация классики кажется нарушением не только табу, но и их личного пространства, основных позитивных ценностей.

Анна Наринская. И что – не уважать теперь мнение этого большого количества людей, которые относятся к тексту как к чему-то сакральному?

Алена Солнцева. Мы, условно говоря, те люди, которые сегодня занимаются какими-то медийными пространствами и толкованиями смысла, можем совершать две вещи. Идти на поводу у инфантильного населения, которое требует определенного качества, а именно содержательной неизменности. Выходя за пределы разговора о классике, скажу очевидное: население поддерживает тренд на стабильность. Этот тренд появился еще в 1930-е годы, очень активно поддерживался тогда государством, и на долгие годы государство замораживало эстетическое развитие.

Анна Наринская. По-твоему, или мы поддерживаем тренд на стабильность, или просвещаем, что-то показываем…

Алена Солнцева. …или работаем с этими психозами.

Анна Наринская. Мне очень понравился пилотный материал телепрограммы Алексея Аграновича «Главкнига». Это своего рода учебник интерпретации классики. Идея этой программы, которая пока, к сожалению, не идет ни на каком канале, заключается в том, что приглашаются несколько замечательных режиссеров, которым предоставляется возможность поставить текст своей мечты. В том выпуске, который я смотрела, Борис Хлебников ставил «Остров сокровищ».

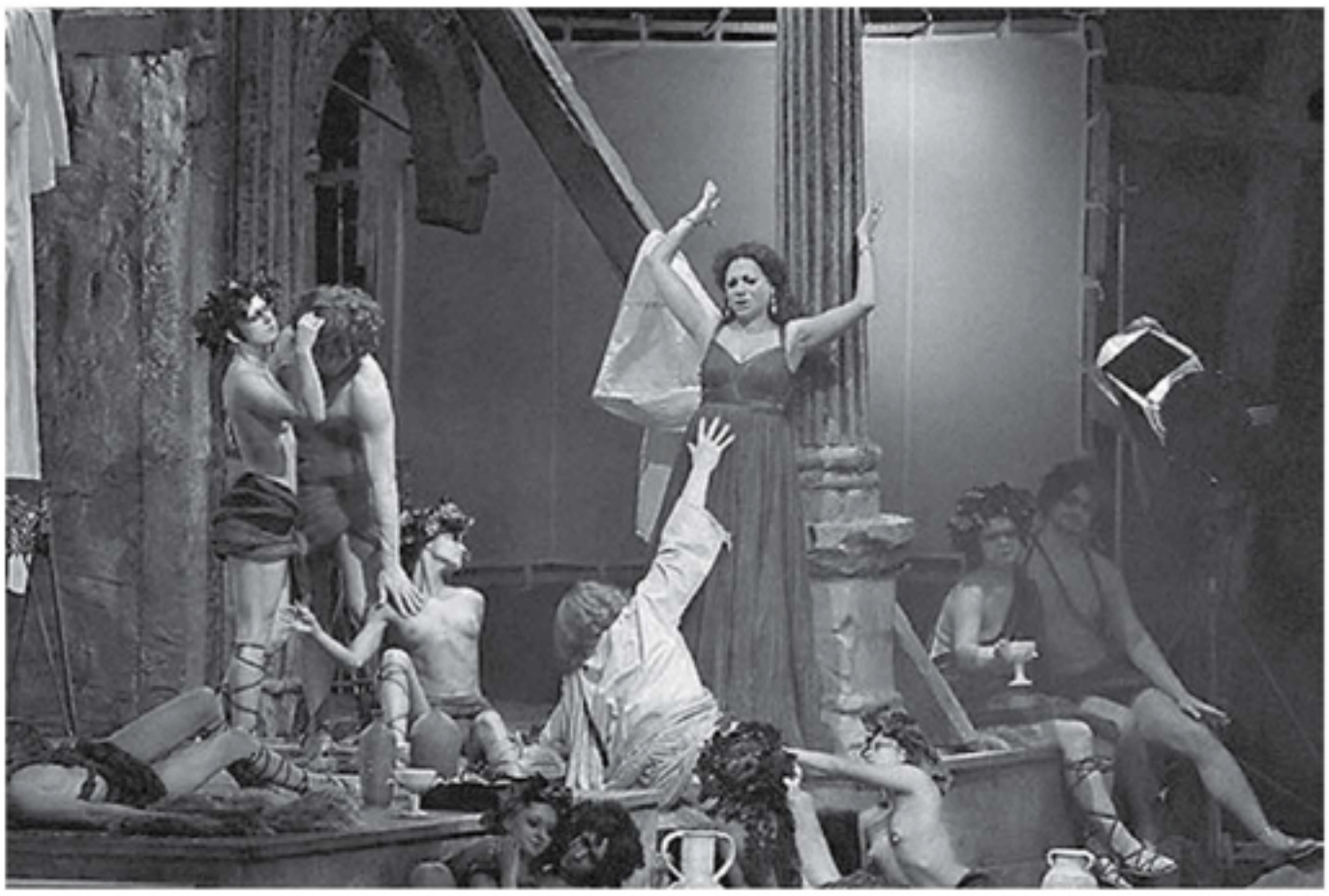
Алексей Агранович. А Александр Велединский занимался романом «Санькя» Прилепина, который пока еще, наверное, не является классическим.

Анна Наринская. Если говорить об «Острове сокровищ», который хотя и не русская, но все же классика, и вообще о таком подходе, то там была предложена, можно сказать, традиционная трактовка.

Алексей Агранович. Суть того, что мы делаем в проекте «Главкнига», как раз и заключается в том, что мы сами ничего не предлагаем. Задача-максимум, довольно идеалистичная, наверное, заключалась в том, чтобы зритель, предположительно канала СТС, с помощью интересных ему артистов и известных режиссеров просто увидел, что существуют разные методы прочтения одной и той же книжки. Что у каждого из нас на самом деле есть собственная интерпретация всем знакомого текста. «Остров сокровищ» в этом смысле действительно был удачный выбор. Это книга не длинная, ее многие прочитали в детстве. Речь скорее шла не про интерпретацию текста, а про то, как это погружение происходит, про сам процесс, про то, как режиссеры и актеры ищут вместе какой-то смысл в прочитанном.

Мы не претендуем и, надеюсь, не будем претендовать на какую бы то ни было интерпретацию классики. У нас просто есть автор, за которым мы наблюдаем. Мне кажется, что пока самое большое достижение Министерства культуры и Института имени Лихачева заключается в том, что мы здесь сидим и обсуждаем все это. Собака лает, «Кинотавр» живет. Да, сейчас такое время – тренд на стабильность. Говорят, что молодежи не нужна классика. Я вот сейчас играю спектакль по классическому тексту «Обыкновенная история». У нас билетов нет, попасть невозможно, в среднем аудитория процентов на семьдесят молодежная, школьники приходят классами. Да, возможно, они это делают, чтобы не читать роман Гончарова. Есть ли в спектакле Серебренникова отклонения от текста? Есть. Мне кажется, это вообще вопрос только меры таланта.

Наверное, есть люди, которые как-то осознанно эксплуатируют сакральные тексты, но часто они не очень одаренные, эти люди. А вот талантливые, естественно, используют классику талантливо. Сменится руководство Министерства культуры, сменятся тренды, а эти произведения будут жить. Мы же говорим про классику, к ней люди возвращаются и через десятилетия. Она существует во множестве



«Тангейзер», режиссер Тимофей Кулябин. Новосибирский государственный академический театр оперы и балета

интерпретаций, и каждый человек, который прочитал выдающееся произведение, уже имеет свою версию. Мы говорим о проблеме, которая, по большому счету, является временной.

Анна Наринская. Это обожаемая мною реплика: «Зачем вы все здесь собрались»? В Фейсбуке в конце дискуссии обязательно приходит какой-нибудь человек и говорит: «Какой смысл? Зачем вы вообще все это здесь говорите?»

Даниил Дондурей. Права Алена Солнцева: подавляющее большинство аудитории хочет воспринимать сакральные тексты в рамках массовой культуры, поскольку к этому людей готовят школа, телевизор и другие культурные институции. Шедевры теперь должны существовать как сериалы с пятью знаками «плюс» – как репутационные сериалы. Их нужно особым образом уважать, лелеять, восхищаться ими. Но тот же телевизор – и не только он, практически все виды художественной культуры, за исключением, может быть, театра, – всячески оберегает классику от того, чтобы она оказалась в пространстве искусства. Хотят во что бы то ни стало сохранить ее исключительно в координатах массовой культуры. А это множество разных эстетических, психологических, смысловых и, как правильно заметил Михаил Местецкий в своем фильме «Тряпичный союз», «проблем с целеполаганием».

Но моя реплика про другое. Она касается куда более важной вещи. Сегодня понятие «классика» выполняет такую же функцию, какую примерно пятьдесят лет назад выполняло понятие «пролетариат». Если ты за пролетариат и за классовую борьбу, то ты правильный гражданин, понимаешь, как важно противостоять контрреволюции. А если ты не за пролетариат, то и человек, и художник сомнительный. В нынешнем российском обществе невозможно использовать такие давно умершие понятия. Поэтому неумирающие идеологические потребности

«Обломoff», режиссер Михаил Угаров. Центр драматургии и режиссуры

переносятся на символически значимое понятие «классика». Если ты нарушаешь культурное предписание, то ты враг нации, поскольку потенциальный новатор. Причем инновации могут быть не только простые, связанные с эстетическими языками: оденем Евгения Онегина на оперной сцене в современный костюм, превратим его в офисный планктон… Не в этом же дело. За измену «делу пролетариата», «построения коммунизма» арестовывали как за антигосударственную деятельность. И убивали.

Алексей Агранович. Простите, пролетарская деятельность как раз была авангардной.

Даниил Дондурей. Я говорю о жизни по идеологическим понятиям XX века, а не о «Черном квадрате» Малевича, не о Великой утопии первых десяти лет советской власти. Не случайно мастера той поры – самые дорогие по продажам – русскоговорящие художники в мире. Я о том, чем занималась ЧК, а это была очень серьезная работа еще и в сфере культуры.

Алексей Агранович. Понимаю. Просто там была сначала набрана энергия, а потом она выдыхалась. А сейчас ее изначально нет.

Даниил Дондурей. Энергия и тогда, и сейчас шла от господствующей идеологической доктрины: «светлое будущее всего человечества». Это вам не случайная эстетическая проблема. Это ответственный поиск пространства целеполагания. Ты за кого? Против кого? А вовсе не потому, что Черняков или Курентзис лучше кого-то или хуже.

Кирилл Плетнев. Абсолютно согласен с Даниилом Дондуреем. Не так давно я прочитал «Эпилог» Каверина, где он рассказывает, как в Санкт-Петербург приехали люди образовывать Союз писателей. Начали говорить о неких принципах социалистического реализма, о том, что ничего другого быть не может и только он является настоящим искусством. Закончилось известно чем и как.

С одной стороны, что бы мы здесь ни решили, все равно в сериале «Штрафбат» будут делать купюры, убирать мат, сцены изнасилований и так далее. Но с другой – оставлять это без внимания нельзя. Каверин, например, рассказывал, что они смеялись в 30-е годы, когда им начали говорить, что единственный подлинный жанр – это соцреализм, единственный конфликт – борьба хорошего с лучшим. Сначала смеялись, иронизировали, а потом не знали, что делать. Поэтому мне кажется, что у нас сегодня очень важный разговор. Другое дело, что я не знаю выхода.

Вообще, экранизации делятся – я думаю, все здесь это прекрасно знают – на буквалистские, когда идет полное перенесение текста в сценарий, и «по мотивам». Поэтому если мы говорим, что у нас в стране должны быть исключительно буквалистские произведения, то тогда они действительно имеют смысл только для изучения школьной программы.

Анна Наринская. Никто не понимает, что такое буквалистская экранизация или постановка…

Кирилл Плетнев. Владимир Бортко – «Мастер и Маргарита».

Анна Наринская. Когда говорят: «Что хотел сказать автор?» – ты же не можешь воскресить автора и спросить его.

Владимир Хотиненко. Можем воскресить автора. Мне в руки попало уникальное письмо Достоевского, этому письму сто сорок три года. Я просто прочту его, не буду высказывать свою личную точку зрения, потому что то, что написал Федор Михайлович, – информация исчерпывающая. Это ответ на письмо княжны Варвары Дмитриевны, которая попросила у писателя разрешения на инсценировку «Бесов», и вот что отвечает ей Федор Михайлович:

«…Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере, вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме».

И дальше совсем крамольные мысли: «Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?.. И, однако же, отнюдь прошу не принимать моих слов за отсоветование. Повторяю, я совершенно сочувствую Вашему намерению, а Ваше желание непременно довести дело до конца мне чрезвычайно лестно. Ваш покорнейший слуга Федор Достоевский».

Мне нечего добавить. Это совершенно уникальное письмо. Вы больше такого не найдете. У Толстого нет подобного текста, где бы он советовал, как его экранизировать или ставить на сцене.

Сергей Сельянов. Я абсолютно согласен с Федором Михайловичем. А Островский говорил: какие режиссеры, зачем? У меня же там все написано, вот так и делайте. И действительно, его пьесы долго ставились без режиссеров, он сам занимался этим. Они и правда какие-то такие, что там понятно, куда камеру ставить, если говорить о кино. Все уже там написано.

Зара Абдуллаева. Про Чехова скажу, раз уж такой разговор пошел. Чехов пишет Станиславскому, недовольный репетицией «Вишневого сада»: «Это комедия». Станиславский ему отвечает: «Нет, для простого человека это трагедия». Но надо иметь масштаб разговора Станиславского с Чеховым.

И второе. Мне кажется, одна из главнейших проблем не в этом разведении. Есть гораздо более трагическая, драматическая или комическая проблема. Этапы репрессивности приходят и уходят, мы с ними научились сосуществовать. А те, кто недавно живет, все равно с этим столкнутся. Но интерпретации, которые сделаны прогрессивными режиссерами, часто являются неудачными по целому ряду причин, например по качеству художественного высказывания – скажу, клише. Но поскольку им угрожает какая-то репрессивность, то мы как люди прогрессивные вынуждены их защищать. Защищать неудачи. Поэтому ни о какой настоящей просветительской роли не может быть и речи. Мы, критики, в ловушке этой неразрешимой коллизии. Так было начиная с Эфроса, Любимова. Я посмотрела драматический спектакль Кулябина, его «Тангейзера» не видела. Но никто не может сказать – потому что это западло, – что Кулябин сделал неудачный спектакль. Потому что мы живем не на острове Иль Сан-Луи. И в этом неразрешимость нашего конкретного времени. И места.

Анна Наринская. Я совершено согласна. Это еще и вопрос действий критики.

Зара Абдуллаева. А кто будет просвещать?

Виктор Матизен. Позвольте мне ввести эту дискуссию хотя бы в какой-то исторический контекст. Когда впервые возникла проблема экранизации? Мол, вы искажаете классику, нарушаете наши ценности? Это было в 1910-е годы в Германии. И об этом черным по белому написано у Зигфрида Кракауэра. Тогда все консервативное учительство, все пруссачество резко восстало против того, что делали немые фильмы с классическим германским наследием. Что было в России? Началось с того – в прошлом веке, – что мы должны перетряхнуть классику к чертовой матери, выбросить из нее все дворянское и интерпретировать ее в соответствии с нашим классовым духом. Что получилось? Можете посмотреть «Капитанскую дочку» Юрия Тарича, 1927 год. Там отлично видно, что они с этим делали. Такой тренд продолжался до 1950-х годов, потому что еще Пырьев, когда ставил «Идиота» Достоевского, говорил: «Мы должны отрезать, совершить болезненную операцию, выкинуть из Достоевского всю «достоевщину» и интерпретировать его

«Обыкновенная история», режиссер Кирилл Серебренников. «Гоголь-центр»

в соответствии с нашим социалистическим духом». Что он сделал, вы видели.

Что началось в 1950-е годы? Действовала резко и четко выраженная охранительная позиция, когда был заявлен тезис: существует лишь одна правильная, корректная экранизация классики – то прочтение, которое продиктовано текстом. Станислав Рассадин говорил, что все эти бессмысленные деления на экранизации «по мотивам», буквальные и не буквальные, – это ахинея. Экранизация – это межсемиотический перевод, не с одного на другой вербальный язык, а в совершенно другую семиотическую структуру. При этом действует классический принцип Гейзенберга–Бора. Чем ближе вы пытаетесь подойти к какому-либо аспекту литературного произведения, тем дальше уходите от комплиментарного к нему отношения. Поэтому никаких буквальных экранизаций быть не может – если только вы не будете постранично показывать книжку целиком на экране. Вот это будет адекватная экранизация.

Борьба идет за то, чтобы кто-то имел монопольное право на интерпретацию классики. Она будет господствующей, потому что государство этого хочет. Естественно, государство пытается застолбить некие сакральные смыслы, об этом совершенно правильно говорилось. Надо против этого бороться? Да, надо. А способов борьбы два. Во-первых, врать: заявлять одно, а делать другое. Классический советский способ привнести в фильм то, что вы хотите.

Второй способ – просто поднимать скандал вокруг каждого запрета. Конечно, это чистое лицемерие, когда начальники говорят, что не будут финансировать. Бороться надо, и способы тоже известны. Все это уже проходилось делать десять раз. В 1970-е годы было замечательное предложение – создать общество защиты классиков от экранизаций, я сам присутствовал при его основании.

«Сон в летнюю ночь», режиссер Кристофер Олден. Московский академический Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко

Анна Наринская. Нам запрещают использовать определение «буквалистская экранизация», когда, грубо говоря, она делается строго по тексту и в костюмах времени, это, как говорит Алена Солнцева, массовый и коммерческий продукт, а какая-то другая – не коммерческий. Мне кажется, что «массовое» и «немассовое» делится не таким образом. Запад нам множество таких примеров дает. Фильм База Лурмана «Ромео и Джульетта» был исключительно востребованным, хотя поставлен совершенно не в костюмах своего времени. Я не киновед, но, думаю, вы все вспомните множество подобных примеров. Я большой поклонник массового кино, но не здесь, мне кажется, лежит разделение.

Мы до сих пор рассматриваем осовременивание классического текста как нечто прогрессивное и революционное. Мои английские друзья говорят: сейчас вот поставили «Макбета» в костюмах, но когда наконец то же самое сделают с «Ричардом III», это будет страшно авангардно, потому что с послевоенного времени Шекспира ставят, исключительно сдвигая эпохи. Это теперь традиционная вещь – осовременивание классики.

Биргит Боймерс. Если говорить об английском контексте, то мы, конечно, слово «экранизация» не употребляем, скорее adaptation. В это понятие уже включается возможность отхода. Это не перенос текста, а именно адаптация. Мы тут говорили о сакральности текста. То, что делал Станиславский с «Вишневым садом», было несколько иначе, чем Чехов себе это представил. Может быть, мы тоже должны учитывать, что до сегодняшнего дня во всех литературных изданиях Чехова вычитываем не его авторскую версию, а, извините, восприятие Станиславского. Где здесь сакральность текста? Кто его писал – Чехов или Станиславский?

Еще я хотела сделать комментарий к цитате Достоевского, которую привел Владимир Хотиненко, где он говорит, что невозможен этот

перенос, adaptation текста, потому что мы делаем переход из эпического в драматический жанр. С одной стороны, это ограничение, закрывающее вопрос адаптации, но с другой – оно дает режиссеру, переносчику смыслов, не знаю, как мы это будем называть, полную свободу. Он теперь не связан, не обязан держаться за каждое слово.

Что нас волнует? Обращение с оригинальным текстом или трактовка, которую мы передаем? Вопрос не в том, насколько мы отходим от текста, а в том, что мы в него вложим.

Почему, к примеру, никого не волнует вопрос адаптации зарубежных и русских сказок, в том числе былин, когда они переносятся в современный контекст, намеренно делаются открытыми для маленького и взрослого зрителя? Когда звучит абсолютно современная речь, которая не имеет никакого отношения ни к былине, ни к сказке. Чаще всего мы здесь имеем дело именно с их диснеевскими версиями.

Текст напечатан, автор его сдал, и после этого любой человек может его трактовать как хочет. И чем точнее, чем жестче он переносит его в нынешний контекст, тем лучше. Самое главное – открывать тот смысл, который заложен в этот текст. В первую очередь для современного человека, а не для того, который жил в XVIII–XIX веках.

Наталья Нусинова. На самом деле поводов для волнения нет по той простой причине, что запретить экранизацию невозможно. Для этого пришлось бы запретить кино вообще. Экранизация имманентно присуща природе кино. В 1900-е годы все фильмы «Фильм д'ар», «Пате» – «Страсти Христовы», «Возвращение блудного сына» – экранизации. На студии Эдисона делалась киноверсия «Франкенштейна». Вся история кино – чуть ли не наполовину – это история экранизаций. Другое дело, что сама по себе она представляет собой интертекстуальный продукт.

Были эпохи, когда отношение к экранизации было в принципе революционное. Виктор Шкловский писал про «Ревизора» и «Женитьбу»: «Мейерхольд взял классика на слом». Канонический текст надо было убить и построить другой. Потому что это – революционное сознание: «Мы наш, мы новый мир построим». Для этого старый нужно было разрушить до основания. Но существовали эпохи, когда экранизация, наоборот, оказывалась принципиально консервативной. Таким, в частности, являлось эмигрантское сознание.

Думаю, что совершенно нелепая идея запрета свободной экранизации как таковой невозможна, потому что сейчас происходит такое наслоение текстов и контекстов в нашем сознании, что уже нет ни одной «стерильной» идеи. Классика обречена обрастать ассоциативными рядами. Начальники культуры теперь боятся того, как новое общество реализует себя через трансформацию классического текста.

Анна Наринская. Я думаю, что осовременивание, изменение, какая-то новая трактовка литературного первоисточника – это скорее невероятная дань уважения ему, подтверждение того, что идея выдающегося автора живет всегда, а не только была нужна, скажем, в первой половине XIX века.

Ситора Алиева. Мы находимся на кинофестивале, а роль экранизаций в мировом кино – одна из самых важных, базовых историй. Продюсеры выкупали права на книжки до их выхода в тираж. Главные люди Голливуда всегда делали ставку в основном на экранизацию. Самая модная, популярная, самая успешная книга в мировой экранизационной парадигме – «Кармен». Любопытно, что в 2006 году в Берлине, это был уникальный год, чернокожая «Кармен» из Южной Африки победила «Солнце» Александра Сокурова, гораздо более значительную в художественном отношении картину. Я хочу подчеркнуть, что сам текст, помноженный на его понимание в обществе современной Южной Африки, на актуальность проблематики, способен победить очень достойные и талантливые ленты.

Михаил Местецкий. Конечно же, никакая буквальная экранизация невозможна. Любой кастинг уже оскорбит представления множества людей о героях, поскольку они представляют их по-другому. По-своему.

У нас существует родина не только в пространстве, но и во времени. Моя родина – это XXI век, где есть понимание диалогичности культуры, того, что интерпретаций может быть огромное количество. Мы двадцать лет живем в постмодернистском сознании. И на эту родину, на XXI век, сейчас идет сильная атака со стороны XV, XVI веков. И, конечно же, со стороны 30-х годов XX века. Я думаю, что, защищая право на интерпретацию любым художником любого текста, мы защищаем эту нашу общую родину – современное сознание.

Алексей Агранович. Мы все-таки живем как бы в рыночной экономике, и государство не может присвоить себе права на классическую литературу. Стало быть, запретить ее экранизировать оно не может. Только финансово поддерживать или не поддерживать. Государству, по большому счету, наплевать на то, что вы собираетесь делать – исторический, современный сценарий, жанр, классику или что-то еще. Вопрос в том, обслуживаете ли вы своими воззрениями некую, опять-таки по-прежнему не сформулированную, официальную идеологию или нет. Поэтому берите, снимайте, сейчас есть совсем недорогие способы. Экранизировать все что угодно, повторяю, никто не запрещает. А вот должно ли государство поддерживать разное или единообразное – это очевидный для всех болезненный вопрос. Если мы сейчас проголосуем, то за то, что государство должно поддерживать разное – все, что развивает культуру, искусство. Что, в сущности, оно пока еще и делает, хотя и с оговорками.

Анна Наринская. Когда Галина Вишневская выступала против спектакля Дмитрия Чернякова «Евгений Онегин» в Большом театре, она ведь не была ни против государства, ни за него. Она голосовала за консервативное мышление. Это проблема именно готовности общества, на которое, как всегда, мошеннически опирается государство, – готовности к тому, чтобы в принципе не принимать смысловые изменения, любую модернизацию.

«Евгений Онегин», режиссер Дмитрий Черняков. Государственный академический Большой театр

Алексей Агранович. Это вообще проблема общества в целом – меняться или оставаться прежним. Чем больше комплексов, тем больше хочется оставаться таким, как есть. Без изменений.

Кирилл Плетнев. Некоторые произведения и не надо авангардно экранизировать. Здесь вопрос в том, благодаря чему появляется конфликт. Пример – «Анна Каренина». Кого сейчас удивить женщиной, которая полюбила другого человека, ушла из семьи и так далее? Если мы это снимаем в мусульманском государстве, тогда конфликт вырастает, становится масштабным. Я пришел в кино через театр и прекрасно знаю, что есть такое понятие – «обаяние роли». Твоя роль или не твоя. Если тебе она подходит, значит, твое личное обаяние растет. То же самое с классическим произведением. Если конфликт, грубо говоря, будет укрупняться, прорастать в современности, значит, его нужно интерпретировать.

Анна Наринская. Вопрос совершенно не в этом. Недавно я была на книжной ярмарке в Красноярске, а там стояла толпа и примерно два часа спорила о том, стоит ли «Анну Каренину» читать школьникам, поскольку этот конфликт абсолютно себя исчерпал. Сейчас иди разводись, судись за ребенка, и все будет нормально. Для нынешних людей это не вопрос. Но это на утилитарном уровне. А вот Фолкнер, когда его спросили, какие три романа надо прочитать настоящему писателю, сказал: «Анна Каренина», «Анна Каренина» и «Анна Каренина». Я как раз считаю, что этот роман – главное в мире описание того, что происходит в голове у женщины.

Нэнси Конди. Конечно, вы знаете, что российское кино в Соединенных Штатах – это диаспора, синефилы, слависты, университетская среда. Что касается нас, тех, кто, грубо говоря, пропагандирует его, то наши обязанности довольно сложные: мы должны вести семинары, скажем,

Фото Дарьи Пичугиной

«Лир», режиссер Константин Богомолов. Государственный драматический театр «Приют комедианта».

от Аввакума до Сорокина, от Рублева до Кабакова, от Сумарокова до Pussy Riot. Надо вообще найти место для российского кино, тем более для адаптаций классики. Это сильно идеологизированное дело в американских университетах. Очень часто мы боремся против этого интеллектуального гетто, где нас постоянно наставляют, чтобы, честно говоря, никто – ни мы, ни студенты – не думал более свободно.

Адаптация – это наш хлеб и масло. Родители хотят, чтобы их детям давали «Анну Каренину» и «Войну и мир» в разных адаптациях. Часто мы ищем именно российские версии, чтобы выставить все пешки на доске так, как нам нравится. Это дает повод выйти из нашей университетской интеллектуальной среды, которая хочет, чтобы мы нудно повторяли одно и то же о ваших классиках.

Анна Наринская. Но, если, действительно, не снимать кино на мобильный телефон, отсутствие госфинансирования во многом, насколько я понимаю, и является аналогом запрета.

Олег Иванов. Серьезная проблема экранизаций – дороговизна таких картин. Очевидно, что батальные сцены, костюмы, события прошлого на телефон не снимешь. Получается, что эти проекты для продюсера оказываются более затратными, чем другие. Поэтому вопрос в том, будет ли выбор у тех людей, кто представляет их на господдержку.

Если бы мы имели огромный поток экранизаций, а государство рубило бы треть или половину… Но проблема как раз в том, что этих экранизаций у нас практически нет, если не брать сериальную продукцию для телевидения. У нас в последнее время нет полнометражных красивых, больших полотен. Я уверен, что если бы на это выделялись приличные деньги, то нашлись бы продюсеры и режиссеры, которые с удовольствием захотели бы это делать. Хотя бы для школьников, у которых существует желание смотреть классику, а не читать.

Анна Наринская. Я считаю, что это дурной прагматический путь – экранизация заменяет книгу. Экранизация должна побуждать прочесть ее. Именно радикальная экранизация способна это сделать.

Александр Роднянский. Совершенно понятно, почему сегодня эта давняя тема приобрела острый характер. Потому что отношение к классике, наряду с победой в Великой Отечественной войне, является краеугольным камнем нынешней идеологической модели. И совершенно ясно, что так конституируют те самые традиционные ценности, ради которых мы все живем, которые защищаем. Естественно, кроме всего прочего, это еще и наше уникальное вековое преимущество перед другими культурами. Вспомним, что «Война и мир» Сергея Федоровича Бондарчука была вызвана к жизни экранизацией Кинга Видора, появившейся в Соединенных Штатах. Комитет ветеранов обратился тогда к советскому правительству с просьбой, скорее с требованием, поставить все на свои места – адекватно экранизировать великое произведение. Очевидно, что политика запретов или отсутствие гибкости в отношении к экранизации классики сегодня нереалистичны, неразумны и неэффективны.

Я позволю себе заметить одну вещь, которая мне кажется принципиальной. Речь об интересах зрителей. Ни у кого не вызывает никаких сомнений, к примеру, право Би-Би-Си экранизировать британскую классику и осуществлять это очень часто – то есть экранизировать одни и те же произведения, элегантно и достойно. Равно как это делает Энг Ли с произведениями Джейн Остин – уже для большого экрана. Это никак нас не смущает. На мой взгляд, такова вполне естественная позиция по отношению к телевидению, которое, как известно, является средством массовой коммуникации. И очень многими воспринимается скорее как попытка вызвать интерес аудитории к классике, к тому перечню традиционных ценностей, которые сегодня нужны. Вернуть их в стабильный, дореволюционный период, в котором когда-то пребывала Российская империя. Это, естественно, не территория экспериментов.

Если говорить о телевидении, то, за исключением новаций в американском платном кабельном секторе в последние несколько лет, телевидение всегда консервативно. Оно демократично, бесплатно, ориентировано на миллионы. И не может подвести всех тех, кто на него ориентируется как на безусловное высказывание. Это как бы взгляд из окна своего родного дома во двор. Если мы говорим о кинематографе, то он, в принципе, существует более или менее разнообразно и свободно. Упомянутая сегодня «Анна Каренина» получила несколько экранизаций только за последние несколько лет, включая проект Карена Шахназарова – взгляд на эту историю глазами Вронского. И это любопытно. Ни у кого же не вызвала сомнений экранизация Джо Райта, которая на самом деле нарушает все каноны…

Анна Наринская. В России у многих вызвала.

Александр Роднянский. Я имею в виду тех, кто в состоянии привести в действие механизмы запретов. Но, кстати, это очень показательная

история. Многие были в смятении и жаловались на то, до какой степени, я бы сказал, нетрепетно распорядился британский режиссер со столь значимым российским романом. Кинематограф по-прежнему является и территорией массовых коммуникаций, и одновременно признанной площадкой для индивидуального художественного высказывания. Здесь пространство возможного намного шире.

Что так всех затронуло в истории «Тангейзера»? То обстоятельство, что неожиданно дискуссия перешла в театр, который из самой демократичной формы площадного искусства, «из толщи народных масс», вдруг стал абсолютно премиумным контентом. Залы там всего на стодвести мест, цена билета – больше ста долларов. Для образованной аудитории естественна более чем свободная работа с классикой. Не припоминаю за последние годы какой-либо мало-мальски значимой театральной постановки, которая была бы консервативно выполнена.

Наша дискуссия должна обязательно учитывать те платформы, на которых делаются эти самые экранизации. Они диктуют свои правила, у них есть конвенциональные договоренности с собственной аудиторией. Безусловно, не вербализованные, но очевидно существующие общественные договоры с властью и где-то свои пределы возможного. Понятно, что можно зафиксировать неприемлемый характер отношения к классике, подобный тому, что у нас было в 1950-е годы. Мы же это проходили много раз, периоды реакции в России общеизвестны. Они бывают затяжными, бывают более короткими, и этот, нынешний, безусловно, закончится. Тем не менее мы по-прежнему имеем возможность делать достаточно острые и яркие постановки. И, честно говоря, в буквалистских версиях было многое достигнуто. Смущает не слепое следование тексту, а радикальное нарушение правил, перенос конфликта в сегодняшний день. Достаточно перенести «Анну Каренину» в современное мусульманское общество – и нам гарантированы проклятия, а автору экранизации – пожизненная охрана, как Салману Рушди. Это же совершенно очевидно. В «Макбете», между прочим, реальные ведьмы появляются в болоте и в дыму. «Процесс» Кафки – абсолютно буквалистский. Я многое могу перечислить в этом роде, да и вы все это хорошо знаете.

Не следует выносить и жесткий приговор внимательному и, как мы обычно говорим, бережному отношению к классическим произведениям и неконвенциональной, вольной интерпретации. Полагаю, что это всегда вопрос дарования авторов, которые с этим текстом работают.

Анна Наринская. Но в момент, когда предоставляется финансирование, нельзя же заранее знать, талантливый это будет фильм или нет. Вероятно, нужны какие-то другие критерии.

Александр Роднянский. Насколько я понимаю, ключевые факторы, принимаемые во внимание при выдаче финансирования, – имя автора экранизации, человека, который претендует… репутация, условия, ожидания. На самом деле, Михалков – уж на что сегодня консервативный художник – сделал Бунина чрезвычайно неконвенционально, но

в рамках традиционной системы координат, поэтому скандала нет. Хотя он нарушил все правила игры по отношению к бережному обращению с классикой.

Анна Наринская. Вы хотите сказать, что когда нам говорят, что нужно давать деньги под «ценностные смыслы классики», то они сегодня овеществлены в некотором наборе имен?

Александр Роднянский. Нет, я не о фамилиях сейчас говорю, а ценностные смыслы известны. Это традиционный уклад семьи, самодержавие, православие, народность и так далее. Вы можете с ними играть более или менее свободно, но они известны. Если вы их подвергаете сомнению – не форму, а содержание, – тогда проблема.

Анна Наринская. Согласна.

Нина Зархи. Вообще-то министерства и прочая власть лукавят, потому что, в принципе, это борьба вообще не с «не той» трактовкой классики. На самом деле эта борьба является эвфемизмом запрета на любое проявление свободы. Свободы мысли и высказывания. Тем более радикальное. Если бы сегодня Серебренников ставил не «Обыкновенную историю», Кулябин делал бы не «Тангейзера», а Черняков не «Евгения Онегина», а современные пьесы, как в свое время Десятников поставил, если вы помните, оперу «Дети Розенталя» в Большом, если бы Богомолов интерпретировал бы не «Карамазовых», а, скажем, пьесу Пряжко, который совершенно еще не в статусе оберегаемого властью классика, то точно так же государство их бы «ласкало». И было бы организовано точно такое же народное возмущение, пикеты «оскорбленных верующих» и письма прокурору. К классике, к ее защите прибегают точно так же, как к православию, чтобы фантомные боли придали какой-то высокий смысл бессмысленному и беспощадному шариковскому «ату!». Ату его, интеллигента, либераста, чтоб не посягал! Охранная зона – то, что априори выведено за пределы трактовок, анализа, рефлексий, – должна по определению не только все более яростно оберегаться в наше время в нашем государстве, но и неотвратимо расширяться. И эстетика, псевдоним морали и идеологии, легко попадает туда – вместе с необсуждаемыми блокадой и ценой Победы. А охранную грамоту – на зоне классики – власть теперь выдает не руками «верных ленинцев», а от имени «патриотов». Такая грамота есть не только у Лескова, над которым посмел надругаться Шостакович, но и у Бродского, которого «либерасты» посмели записать в «свои».

Суть отношений художника и власти не изменилась. Изменились только методы их взаимодействий. ◆

«Анна Каренина»:
Грета Гарбо (режиссер Кларенс Браун); Алла Тарасова (режиссер Татьяна Лукашевич); Вивьен Ли (режиссер Жюльен Дювивье); Клер Блум (режиссер Рудольф Картье); Татьяна Самойлова (режиссер Александр Зархи); Жаклин Биссет (режиссер Саймон Лэнгтон); Майя Плисецкая (режиссер Маргарита Пилихина); Татьяна Друбич (режиссер Сергей Соловьев); Кира Найтли (режиссер Джо Райт); Софи Марсо (режиссер Бернард Роуз); Александра Ребенок (фильм «До свидания мама», режиссер Светлана Проскурина)

Леонид Карасев

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ – «НАШЕ ВСЕ»

Вопрос на первый взгляд простой: ставь спектакль, снимай фильм по пьесе или роману классика так, чтобы донести до зрителя именно то, что хотел сказать (и сказал-написал) автор, а не то, что ты усмотрел в тексте как режиссер или сценарист. Однако как раз в этом пункте и кроется главная проблема. Повторить тот набор смыслов, который автор вложил в свой текст, невозможно, поскольку в каждой новой культурной ситуации текст воспринимается, воспроизводится иначе. Поэтому даже в том случае, когда мы не имеем в виду что-то радикально переосмысливать в исходном материале, переосмысление возникает само собой, вне нашего желания или усилия.

Наиболее выразительные случаи таких «непреднамеренных» интерпретаций дают обращения к текстам, удаленным от нас максимально далеко – и во временно́м, и в культурном аспектах. Большая часть той реальности, которая представлена, скажем, в античной классике или в индийском эпосе, для нас наглухо закрыта, смыслы стерты, искажены или вовсе непонятны. Отчасти понятны они филологам и историкам, которые спектакли не ставят, а пишут научные статьи. Современные же режиссеры статей обычно не пишут и не читают, реалий прошлого не знают или мало знают, и поэтому, когда они берутся за классику означенного рода, искажения смысла возникают с неизбежностью, и это происходит даже в том случае, когда, как я уже говорил, задача переосмыслить, осовременить текст не ставилась.

Что, собственно, античная классика?! Литература позднейшая, вплоть до Нового времени и даже до XIX и начала XX века, содержит в себе так много смыслов, деталей, понятных современникам и уже непонятных тем, кто жил в другие, более поздние времена. А нередко

именно за такими деталями стоит смысл, на котором держится если не весь текст, то, во всяком случае, что-то важное в нем.

Хороший пример: Александр Минкин обратил внимание на два момента в чеховском «Вишневом саде» – на размер имения Раневских и на сумму, заплаченную Лопахиным сверх стоимости имения[1]. Казалось бы, просто технические, финансовые подробности, не имеющие отношения к «поэзии» театра. На самом же деле это детали, позволяющие иначе увидеть все поэтическое целое. Оказалось, что имение было гигантским – более тысячи гектаров. То есть все, что видел глаз до горизонта, было миром Раневских, их жизнью, и потому они так упорно отказывались от предложений Лопахина разделить весь этот мир на множество дачных участков. А то, что Лопахин переплатил за имение лишних девяносто тысяч, позволяет по-новому (или, наоборот, по-старому, как задумал Чехов) взглянуть на отношение Лопахина к Раневской, на то, почему Петя Трофимов сначала называет Лопахина «хищным зверем», а потом (без видимых причин) «нежной душой», почему Раневская забирает деньги у собственной дочери и т.д.

Советские зрители и режиссеры просто не знали, не задумывались о том, что значит переплатить на аукционе девяносто тысяч рублей. А порядок был такой: установленная долговая сумма отходила казне, а все, что сверху – девяносто тысяч, – владельцам имения. Можно сказать, что Лопахин подарил Раневским эти деньги, сделал их – по сегодняшним меркам – долларовыми миллионерами. И подарил он их, конечно, Раневской. Прежде можно было об этом лишь догадываться, теперь же догадка переходит в уверенность.

Именно это душевное движение Лопахина, выразившееся вроде бы в цинично-денежной форме, как раз и понял, и оценил студент Трофимов, назвав Лопахина «нежной душой». И понятно теперь стало, почему Раневская спокойно забирает «на Париж» деньги, присланные дочери: просто она знает, что теперь денег у них очень-очень много.

Минкин пишет о том, что никто из ставивших «Вишневый сад» режиссеров на эти подробности внимания не обращал, и это может означать лишь одно: чеховский текст, в котором содержалось послание, внятное современникам, режиссерами советского и постсоветского времени понимался неправильно. То есть многое из чеховской пьесы было уловлено и воспроизведено верно, но вместе с тем не была замечена важнейшая для понимания характеров и развития сюжета смысловая линия, связанная с деньгами, переплаченными Лопахиным сверх долга.

В список «непонявших» режиссеров Минкин включает и самого «отца-основателя» Станиславского, хотя тут можно усомниться: скорее всего, Станиславский понимал, о чем идет речь, как понимали это и сотни смотревших спектакль зрителей. Но это было именно согласное понимание людей, знающих, о чем идет речь, знающих об этом из опыта собственной повседневной жизни. Поэтому никаких особых акцентов ставить и не нужно было: и так все понятно.

1. См.: Минкин А. Нежная душа. М., «АСТ/Астрель», 2009.

III действие
Лопахин. Вишневый сад теперь мой! Мой!

«Вишневый сад», режиссеры Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко. Московский художественный театр, 1904

Акценты, разъясняющие суть дела, нужно ставить сегодня, когда прежняя натура окончательно ушла, забылась. То есть нужно, не меняя ни одной буквы в чеховском тексте, показывать мимикой, интонацией, музыкой, светом – чем угодно, – что именно означает эта финансовая подробность и как именно она сказалась на поведении персонажей и смысле всей пьесы.

Означает ли это, что, действуя подобным образом, мы подвергнем чеховский текст интерпретации? С одной стороны, да, поскольку сегодняшний зритель увидит в пьесе то, чего не видел, не понимал, не знал до сих пор. С другой стороны, интерпретация означенного рода вернет нас к пониманию того смысла, который в чеховском тексте исходно был заложен, но затем на многие десятилетия оказался закрытым для понимания, то есть как бы исчез, улетучился из пьесы, исказив таким образом само ее существо.

Если вопрос об интерпретации невольной, спонтанной более или менее ясен, то гораздо более сложно обстоит дело с интерпретацией сознательной, преднамеренной. И главной проблемой тут, конечно, окажется та черта, которую может (или не может) переступать работающий с исходным материалом режиссер. Причем положение усугубляется тем, что эта самая «исходность» постоянно ускользает, прячется в силу причин, которые я уже упомянул: как выясняется, она весьма условна, эфемерна – жизнь постоянно изменяется, и это всякий раз сказывается на смысловом рисунке текста. Иначе говоря, не меняясь ни в одной своей букве, текст все время изменяется – и для режиссера, который пытается его прочесть по-новому, и для читателя/зрителя, который просто читает книгу или смотрит спектакль либо фильм, созданные «по мотивам».

И что вообще значит интерпретировать, если смотреть на дело широко? Это значит поставить элементы исходного текста (на самом

«Вишневый сад». Китайская академия драмы, 2014

деле псевдоисходного) в такое положение, в котором они, напоминая о себе, выглядели бы как-то иначе. Добиться этого эффекта можно с помощью всех тех средств, которыми располагает поэтика. А для зрителя или читателя это предстанет в форме явного или неявного цитирования, разного рода отсылок к знакомым образам, ситуациям и т.п.

Так называемое золотое правило нравственности (не делай другому того, чего не пожелал бы себе) как будто подсказывает направление движения. Не изменяй смысловой рисунок исходного текста настолько сильно, чтобы создавший текст автор не смог бы узнать собственного творения или хотя бы признать его искаженным. Это правило вполне можно взять за рабочее, но нужно, конечно, обратить внимание на ряд возникающих здесь проблем. Мы, в силу оговоренных выше причин, не способны понять все тонкости того, что именно хотел сказать автор, не говоря уже о том, что авторский текст не является началом письменной традиции, а всего лишь встроен в длинный ряд текстов, в которых варьируются различные сюжетные схемы и их символическое оформление.

Претензии каждого нового автора на самостоятельность и принципиальную новизну при детальном разборе выглядят малоубедительными. Да иначе и быть не может, поскольку каждый автор получает готовые формы и сюжетные ходы от предшественников и вынужден создавать что-то новое на фоне гигантского массива текстов, отмахнуться от которых просто невозможно. В частности, это и те самые «древние» классики, под гипнозом которых, как писал Лев Шестов, мы продолжаем жить и мыслить. Иначе говоря, и мыслим мы, и тем более пишем «по принуждению», не отдавая себе обычно в этом отчета. Осознание же названной зависимости лишает автора способности произвести на свет вообще что-либо; это тот самый «страх влияния»,

возникающий у писателя перед чистым листом бумаги, о котором в свое время выразительно написал Харольд Блум.

Ситуация невозможности создания чего-то принципиально нового сама нова для истории культуры. Если в предыдущие столетия постоянно сохранялся мощный смысловой резерв, возможность потенциального рывка в ту или другую сторону, то начиная с рубежа 70-х годов XX века в литературе, живописи, музыке (причем не только в академической, но и в рок-музыке) наблюдается ситуация если не полного тупика, то, во всяком случае, отсутствия какой-либо перспективы. Дело в том, что авангард 20–30-х исчерпал практически все формальные возможности, оставив после себя лишь возможность постмодернистской игры в материал, наработанный культурой за тысячелетия.

В этом смысле эпоха постмодерна, в рамках которой мы до сих пор пребываем, дала пример тотальной интерпретации всего того, что было сделано ранее: «интерпретация» и есть суть постмодерна, то ключевое слово, которое помогает понять принцип его устройства – наряду с «иронией» и «развлекательностью», о которых писал Умберто Эко в «Заметках на полях» романа «Имя розы». Когда нет возможности сделать что-то новое, можно заняться интерпретацией того, что было сделано до тебя, и это единственный выход из положения на сегодняшний день. Собственно, ничего трагического в этом нет: постмодерн не упал с неба, а стал абсолютно закономерным итогом всего предыдущего развития искусства. В этом смысле постмодерн не открывает, как полагают многие, новую эпоху в истории культуры, а, наоборот, закрывает ее, и делает он это окончательно и бесповоротно[2].

Позже других в описанную ситуацию попал кинематограф. Но это и понятно, ведь в 60-е годы, когда литература, живопись и музыка числили за собой тысячелетнюю историю, кинематограф в его современном понимании только-только начинался. Однако XX век не пощадил и кино, и уже к началу 80-х годов появляются симптомы эстетической усталости, а к концу века постмодернистские принципы становятся руководящими и для кинематографа.

Другое дело, что и сам постмодерн эволюционирует, и сквозь иронию и развлекательность все больше начинает проступать что-то другое, сочувственное, доброе: так сказать, «постмодерн с человеческим лицом». Это можно заметить во многих картинах последних лет и прежде всего в «Шерлоке», где налицо и постмодернистская техника, и что-то еще, иное, в рамки постмодерна не укладывающееся. Определить это «иное» достаточно трудно, но на уровне ощущения, сочувственного понимания уловить можно. И уж точно это не те «новые формы», о которых говорил Треплев в чеховской «Чайке»: «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно».

Все возможные «формы», как я уже говорил, съел в свое время авангард, поэтому на этом направлении нам ничего не светит. А вот новое отношение к «старым» формам – это что-то другое, здесь есть куда двигаться и что показать. Как показали это недавно музыканты

2. Подробнее см.: Карасев Л. Сегодня и завтра. – «Вопросы философии», 1993, № 3, с. 12–14.

группы Walk off the Earth, которые не стали сочинять «новые» песни, а занялись талантливой перепевкой того, что было придумано до них, – от Beatles и Бобби Макферрина до Готье и Тейлор Свифт. Успех несомненный: песню Somebody that I used to know за один месяц 2012 года на YouTube посмотрели 47 миллионов человек. Конечно, был там момент, который мог привлечь просто любопытствующих: во многих обозначениях этой песни сказано, что ее исполняют пять человек на одной гитаре. И это действительно так. Однако не в этом суть дела: и прежде кто-то играл сразу на нескольких инструментах или же один инструмент использовался не вполне традиционно. Песни Walk off the Earth воспринимаются как новые, хотя написаны и исполнены они давно – другими музыкантами. Каким-то образом группе удалось сделать чужой материал своим и проделать это много раз, превратив модус перехода иного в личное в свой главный эстетический принцип.

Само собой, я не призываю всех перепевать старые песни на новый лад. У канадской группы это получилось. Другим, возможно, надо искать иной путь, помня о том, что новых форм в обозримом будущем не предвидится и что главный инструмент, который доступен сегодня писателю, музыканту и режиссеру, – это инструмент интерпретации. Даже если идет речь о новом сюжете или новой теме, нынешняя реальность такова, что это новое будет переосмыслением (читай – интерпретацией) того огромного Текста, который культура успела составить за время своего существования. Конечно, эти слова в разной степени можно отнести к любой эпохе, однако никогда еще названный принцип не охватывал собой весь массив культуры и к тому же осознавался теми, кто эту культуру создает.

Последнее обстоятельство особенно важно, поскольку осознание творческого принципа теперь не только не закрывает пути для создания новых текстов, как это было еще несколько десятилетий назад, но как раз является условием того, чтобы они могли возникнуть. Возможно, это объясняется тем, что принцип интерпретирования по самой своей природе отличается от всех других эстетических принципов; скажем, от требования соблюдать единство места, времени и действия. Интерпретация в основе своей беспредметна, внесодержательна – в том смысле, что ей все равно, с каким материалом иметь дело. Главное здесь – это сама возможность изменить – каким угодно образом – исходные значения, использовать их так, чтобы они составили основу для решения какой-то новой задачи.

Иначе говоря, интерпретация сегодня – это «наше все», потенциал ее огромен. И на месте мы, хотя нынешнее положение более всего напоминает тупик, все-таки не стоим: куда-то движемся. ◆

КОММЕНТАРИИ

ОПЫТЫ И МАКСИМЫ

Владимир Мирзоев

ИГРА В КЛАССИКУ

Обыватели смутно помнят имена языческих богов, хлебнувших вечности в Днепре; если спросить, назовут одного-двух и то со скрипом. Отдельные группы энтузиастов (родноверы) им поклоняются, жгут мясо и фрукты в кострах. Недавно к ним присоединилось правительство РФ, но это, конечно, случайная рифма. Язычество нового тысячелетия манифестирует себя более изощренно: через классические тотемы и табу. Высоко держит штандарт. Имена авторов Золотого и Серебряного веков украшают позолоченные вывески шикарных ресторанов, серебристые тела авиалайнеров и теплоходов. «Пушкин», «Белый», «Грибоедов», «Гоголь-моголь». Но авторы – это полбеды: их персонажи получили мифологический статус, палец о палец для этого не ударив. Тупо заняли пустую нишу. Правда, охранители считают, что святую.

Поклонение классическим текстам – это местное эрзац-язычество. Как и поклонение сакральной власти, свалившейся на голову населению то ли с неба, то ли с дуба. Идолы утопли, а душевный механизм остался, вот и работает на холостом ходу, ищет замену своей утрате.

Допустим, своевольная интерпретация классики – табу. Разумное и справедливое. Табу по умолчанию, до любых доказательств. Где вера, там и табу. Тогда из этого правила не должно быть исключений. А как быть с тем, что любая интерпретация субъективна и своевольна и других в природе не бывает? Даже простое чтение текста глазами уже на сто процентов субъективно, ведь читает его не какое-то коллективное тело и не соборный дух, а вполне уникальная личность со своими заблуждениями и страстями. Пусть даже эта личность уважаемый профессор-филолог, это ничего не меняет.

Вдруг у профессора было трудное детство? авторитарная садистка мать? отец – безвольный алкоголик? А если судить о классике берутся служители культа или господа из тайной полиции, работающие под прикрытием в театрах и культурных фондах, тут уж, как говорится, святых выноси – такая вас накроет тьма своеволия. Хотя о чем это я? Они же солдаты, выполняют приказ, воли своей не имеют, и не тьма это вовсе, а темник – меню высочайше одобренных дацзыбао.

Подменить имя тотема, дать ему новое, секретное имя, которое будут знать только посвященные жрецы, значит, сохранить тайну и авторитет. А что может быть важнее в наше тревожное время постмодерна?

«Руки прочь от национальной святыни», «оставьте классику в покое», «не позволим извращать» – вдруг понеслось отовсюду, как по отмашке дирижера. Как будто от текста убывает при каждой постановке: отваливаются фрагменты, куски. А ведь дело-то обстоит ровно наоборот. Текст не шагреневая кожа, а золотой горшок. Текст, как любовь, – чем больше он тратится, тем богаче становится. Каждое новое воплощение, прекрасное или убогое, – это еще одна прожитая жизнь, это прибыль, а не убыль. Душа текста, пока он пылится на книжной полке в суперпозиции (висит где-то в облаках), она только того и ждет: получить новый опыт, всколыхнуть эмоции людей, слиться с их теплым, текучим сознанием. Это эрос, это желание текста быть и меняться.

Каким-то загадочным образом я чувствую этот опыт прошлых воплощений, текст о них «знает», он их бережно хранит в своей неизреченной глубине. Поэтому так увлекательно ставить классику. Это диалог с самим Хроносом.

Эволюция (развитие, выживание) всех без исключения систем происходит благодаря изменчивости. Фараоны, соревнуясь с богами и практикуя инцест, обрекли себя на вымирание. Так же быстро вырождается язык эмигрантов – изоляция и ничтожная вариативность тормозят его развитие, вплоть до полного ступора. Если сообщество эмигрантов велико и живет компактно, родной язык воспроизводится как новая версия. Средневековый французский язык Квебека воспринимается европейцами как джазовая переработка классического опуса. Традицию можно унаследовать только отчасти: чтобы жить, она должна претерпеть метаморфозы, совокупиться с другими традициями, иногда меняясь до неузнаваемости.

Золотой век нашей литературы случился в тот период, когда образованное сословие было билингвой. Дворяне лучше писали по-французски, чем по-русски. Графиня Нессельроде (урожденная Гурьева), погубившая Пушкина, была не в состоянии оценить его гений – ее русский для этого был недостаточно хорош.

Можно ли назвать Пушкина деконструктором знаменитой пьесы Мольера, который, в свою очередь, переработал Тирсо де Молину и других предшественников? Кто из этих классиков заслуживает порки за «извращение»? Разве что сам прототип – дон Хуан Тенорио.

«Хлестаков», режиссер Владимир Мирзоев. Драматический театр имени К.С. Станиславского

Тут своего рода парадокс. Классический текст – это школьный текст, поэтому так и называется; в постсоветской школе думать не принято, а принято «учить материал» и отвечать «как положено». Классика железобетонно ассоциируется с невозможностью новых (то есть неизбежно субъективных) интерпретаций. Боюсь, что-то не так с нашей школой, если детей учат мыслить стандартно, по шаблону. Строго говоря, их учат повторять/усваивать чужие мысли, а не мыслить.

На эту тему у меня есть два анекдота… 1996 год, спектакль «Хлестаков» в Театре имени Станиславского. Педагоги приводят в театр старшеклассников – пьеса «Ревизор» в школьной программе. Дети в восторге, учителя в ужасе, некоторые пытаются увести свой класс от греха подальше в антракте – дети бунтуют, остаются, все очень драматично. И вот сын моих друзей, сообразительный мальчик, решил, что будет проще и приятней сходить на спектакль, чем читать пьесу. На уроке он подробно описал полюбившиеся мизансцены – педагог сочла, что мальчик над ней издевается, поставила двойку, вызвала родителей. Второй эпизод относится к 2012-му. После показа фильма «Борис Годунов» в Питере в «Выборгском» (зал на две тысячи мест почти полон) состоялась дискуссия, много вопросов – в основном про политику, про фатальную роль самовластия в отечественной истории. Мужчина средних лет, видимо, учитель литературы, задает вопрос: «Как вы считаете, школьникам можно показывать ваше кино?» Тут же встает молодой человек, старшеклассник, отвечает вместо меня: «Если бы нам в школе так преподавали Пушкина, мы бы его понимали и ценили».

СССР был до абсурда литературоцентричен. Страна вылупилась из бумажного яйца: из сочинений социалистов-утопистов, из экономической теории Маркса – Энгельса, из поэтической мечты

«Борис Годунов», режиссер Владимир Мирзоев

русского крестьянина о Беловодье, где молочные реки, кисельные берега. Русский человек хотел жить в сказке – в сказку и попал, только в жуткую, кровавую сказку, где злодействуют упыри и вурдалаки, а Вий сидит в кремлевском кабинете и курит «Герцеговину Флор». И что характерно: распался СССР именно в тот момент, когда во всем мире книга стала отступать под чувственным напором аудиовизуальной культуры. Началась ретрайбилизация (неловкое слово, но емкий термин Маршалла Мак-Люэна), то есть родоплеменное сознание вернулось в мир на новом витке диалектической спирали. Вот ведь ирония: коммунисты ради этой же мечты, ради «глобальной деревни» закопали в землю миллионы своих сограждан, а воплотилась мечта через новые технологии. Урок.

Сейчас пришло поколение, неспособное визуализировать текст, – каждое слово понятно, а картинка в голове не возникает. Поэтому популярность нон-фикшн растет в геометрической прогрессии – скоро книга будет нужна только как источник полезной информации. При таком повороте событий трудно переоценить роль ТВ. Сериал – это, по сути, старая добрая романная форма. Сюжет, развернутый во времени глава за главой, сложное переплетение нескольких судеб, арка героя – все эти принципы разработаны романистами. Вовлеченность мировой аудитории в драматургию «Игры престолов», «Родины», «Настоящего детектива» феноменальна. А что у нас? А у нас в квартире газ. И нефть. Отечественное ТВ – инструмент сырьевой «корпорации мафий» (термин Юрия Афанасьева), наше ТВ умеет манипулировать зрителем и боится его просвещать. Племя должно жить во мраке, испытывая постоянный иррациональный страх. Так победим.

Когда режиссер берет в работу вещь – любую, не только классическую, – воленс-ноленс он вынужден ее интерпретировать в контексте отпущенного ему времени.

А контекст, как назло, постоянно меняется, и чем дальше, тем быстрее и радикальнее. Мы все находимся в положении героев «Сталкера»: не успел оглянуться, а пейзаж уже изменился, кто-то его подменил.

Андрей Тарковский десятилетиями мечтал об экранизации классического текста. В списке его проектов были «Гамлет», «Борис Годунов», «Идиот», «Доктор Фаустус». И все эти замыслы рассыпались – жестоковыйная Софья Власьевна артачилась. Конечно, Станислав Лем и братья Стругацкие – тоже классика фантастического жанра, но все-таки не совсем то, о чем мечтал мастер. На вопрос, в чем была причина отказов, есть простой ответ: эти шедевры заряжены религиозным чувством, они часть христианского мира/мифа, который в СССР считался опасным конкурентом марксизма – еще с тех пор, когда Ленин атаковал «богостроителей» Богданова, Луначарского и других. Правда, Тарковский любой материал превращал в метафизический ракетоноситель, поэтому стал живым классиком внутри мертвого пейзажа после битвы, после катастрофы сталинизма. Современники это понимали – восхищались и ненавидели. Помню, один из премьерных показов «Зеркала» в ЦДРИ, 75-й год: бомонд, аншлаг, через четверть часа публика потянулась к выходу – да как потянулась! – плюясь, хлопая дверью, чуть ли не с проклятиями в адрес режиссера. По слухам, и после премьеры «Андрея Рублева» в Доме кино Тарковский стоял в одиночестве, никто из коллег не подошел, не обнял, не поздравил. Боялись? Завидовали? Какая теперь разница! Манифесты свои власть меняет, крутится, как избушка на курьих ножках, оборачиваясь то атеистическим, то религиозным своим боком, а суть остается прежней.

В Европе культ и культура – две ветви цветущего дерева. Разошлись они давно и, слава Иисусу, продолжают расти и усложняться автономно, ничуть не мешая друг другу, а чаще помогая. Так все и происходит в истории: так разошлись пять миллионов лет назад приматы и сапиенсы, так разминулись век назад театр и кинематограф. Культ – это сфера, где обитает воображаемое должное, где душа целится в бессмертие и поэтому находит для себя единственно верную, священную цель, окружая ее многочисленными табу, маркируя границы. Культура – это сфера безграничной свободы, и все желаемое здесь возможно. Здесь человек играющий, актер, экспериментатор нарушает свои и чужие табу, срывает печати, пересекает границы и почти никогда не платит по счетам. (Есть исключения из этого правила.) До тех пор, пока на его территорию не вторгаются адепты того или иного культа: хоть религиозного, хоть политического (иногда личного – убийство Джона Леннона, убийство Бориса Немцова). Проблема не только в проекции архаичной модели на простынку, смятую сегодня утром. Проблема в том, что воздух цивилизации остается общим. Окончательное решение вопроса дурно пахнет антиутопией. Разделить культ и культуру можно, но только если спилить обе ветви ручной пилой. Вернуться к развилке, в принципе, нельзя. Хотя кому-то кажется, что повернуть

историю вспять так же просто, как сибирские реки. Чего только старина Мефистофель не пообещает.

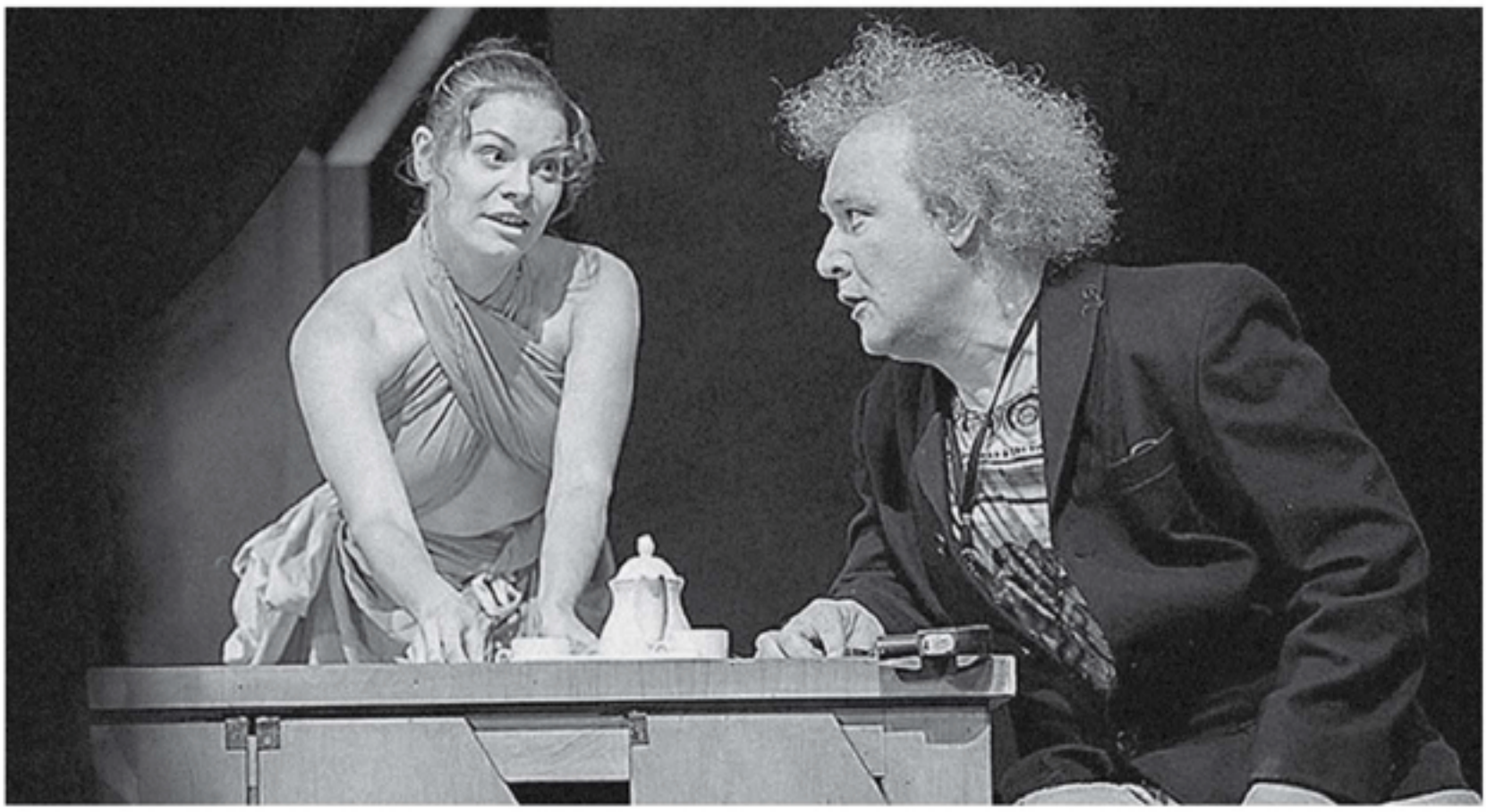
Активисты движения «Божья воля», семь человек под руководством громокипящего Энтео, атаковали в Манеже артефакты 60–70-х годов прошлого века, разгромили скульптуры Вадима Сидура, порвали линогравюры. Цитата из Энтео (Цорионова): «Они страшно глумятся над Иисусом Христом, над Божьей матерью, святыми. Закон об оскорблении чувств верующих – точно такой же, это Уголовный кодекс РФ, и плевать: билеты, не билеты, на площади, в зале – это немыслимое кощунство, которого никогда не будет на нашей земле. Мы не позволим хулить нашего Бога».

Варвары любят объявлять себя инструментом небесных сил – это придает их естественной (и бессознательной) жажде убивать, крушить, рвать на куски некий возвышенный смысл, закатный оттенок. И ведь сколько раз уже прошли по этому кругу безумия: были византийские иконоборцы, были большевики, взрывавшие православные храмы, талибы, взрывавшие изваяния Будды, теперь ИГИЛ в Сирии, «Божья воля» в России. Так и хочется возопить, цитируя Глеба Павловского: «Господа, сходите с ума весело! Поменьше агрессии, поменьше пены на губах».

Не исключено, что Энтео только притворяется одержимым, как и Всеволод Чаплин – верующим, а Залдастанов и его «ночные волки» – байкерами, а депутаты ГД – народными избранниками, а офицеры ГРУ – отпускниками. Если мы живем внутри черного антикарнавала в антигосударстве, которое изо всех сил, высунув от старания язык, силится расколоть общество, и без того распавшееся на пиксели, – то что нам остается? Только смеяться – до слез. Была бы еще смерть, как в кино, ненастоящая, совсем было бы славно.

Вопрос: кому и зачем нужна эта фейковая война с Западом, то есть с европейской цивилизацией, то есть, по существу, с христианством, дух которого перешел из тела церкви в тело современных институтов? Кого защищают охранители классики, которые не видят разницы между репликой и авторской ремаркой? (Товарищ из Института культурного наследия имени Лихачева возмущался, что не услышал в нашем фильме знаменитого «народ безмолвствует».) Война нужна тем, кто не боится ни бога, ни черта, кому ничуть не страшен растленный Запад со всеми его сексуальными онерами. Чей главный ужас и кошмар – собственный народ, который вдруг возьмет да очнется, да выйдет на улицы, как в 17-м году, да скажет классическую фразу из гоголевской «Женитьбы»: «Пошли вон, дураки!»

Напрасные страхи. Революции не будет – во всяком случае, оранжевой. Оранжевый цвет – это цвет озарения, внезапного осознания. Мыслящая половина народа прекрасно понимает в каком-то смысле карнавальную природу событий 2014–2015 годов и готова участвовать в этой истории только в качестве зрителя. В ФБ ходит такая максима: «запасаемся попкорном», она очень точно отражает ментальную



«Безумный день, или Женитьба Фигаро», режиссер Владимир Мирзоев. Государственный академический театр имени Евгения Вахтангова

ситуацию русских европейцев. Логика тут такая: вы, актеры/акторы, силовая бюрократия, захватили сцену, выпихнули с нее всех, кто вам не подыгрывал, – теперь, будьте любезны, вспоминайте текст, говорите свои монологи, пойте про соборность и духовность, а мы послушаем и посмотрим.

На меня произвел впечатление фильм Джо Райта «Анна Каренина» – его изощренная визуальность адекватна оригиналу, она идет от психопластики Льва Толстого, чей мир насквозь субъективен и одушевлен всеми земными духами. Но впечатление было бы еще сильней, если бы сценарист (Том Стоппард) испытывал чуть меньше пиетета перед автором и был верен философии текста, а не его заезженной фабуле. Фильм по мотивам романа, с тем же названием, мог быть гораздо увлекательней. Магия толстовского мифа сработала бы в любом случае. Я знаю пример идеальной экранизации, очень далеко ушедшей от оригинала, но именно поэтому конгениальной ему: «Женщина французского лейтенанта» – роман Джона Фаулза, сценарий Гарольда Пинтера и Карела Рейша.

Корректно ли считать режиссера соавтором великого писателя или композитора, чье произведение он интерпретирует? Странный вопрос, но к нему снова и снова приходится возвращаться. Культура по определению метафорична и «возделывает» не столько колхозное поле, сколько «сверх-я» индивида. Позволю себе метафору. Каждый фильм или спектакль содержит как минимум два набора хромосом: один принадлежит драматургу, другой режиссеру. (Не будем устраивать оргию, укладывая в ту же койку операторов, актеров и художников.) Ребенок может быть похож на маму или на папу, или на обоих сразу. Но, бывает, в нем вдруг проявится прадедушка, от которого даже фотографии не осталось.

Классику от обычного текста отличает врожденная способность путешествовать во времени и пространстве, самоактуализироваться в новых контекстах. Известны странные случаи, когда возникает пауза в пару-другую столетий (Шекспир, Бах), но происходит это, думаю, потому, что в мире эйдосов – там, где сохраняется все, где рукописи не горят в печах Дахау и в кострах Колымы, – времени попросту не существует. Пока не существует. Мы всем миром его постепенно накапливаем – это называется «энтропия».

Интересна судьба советской классики, которая «слиняла в три дня». Популярнейшие пьесы Арбузова, Розова, Радзинского в новую эпоху не перекочевали, остались в братской могиле советских артефактов. А маргинальный Вампилов, который с большим трудом вписывался в тот пейзаж, наоборот, ставится, экранизируется, любим молодежью. Если подняться вверх по течению: та же судьба у Платонова, Мандельштама, Ахматовой. Антисоветский Булгаков вообще стал самым популярным советским писателем XX века. А кто сегодня читает Леонова, Анатолия Иванова, Залыгина? Разве что Дима Быков, но у него такой специальный ум – в чем угодно найдет прелесть и что угодно может развенчать, развинтить на никчемные лишние детали.

Это я к тому, что якобы вневременная, абсолютная ценность классики решительно зависит от контекста. Из драгоценного когда-то алюминия делают кухонные кастрюли. Поэтому чем решительней режиссеры с классикой работают (хотел сказать «спят»), тем для нее же лучше – живее будет. Альтернатива этому – кладбищенский покой, стабильность пронумерованных делянок.

Понятно, что охранители-некрофилы никогда не договорятся с творцами-новаторами о границах приличия, о том, что допустимо в искусстве, а что нет. Священные тотемы и табу – прекрасный способ управлять массами, но не всякая личность любит, когда ею манипулируют, вот в чем беда. И проблема для вождей и жрецов. Впрочем, она сама собой разрешилась или близка к этому. Уже теперь всякий юзер может жить-поживать в комфортном сообществе единомышленников, а с назойливыми чужаками не встречаться. Пока это касается только информации – социальных сетей и телевидения, которые ты сам себе программируешь. Похоже, виртуальная реальность ближе и реальнее, чем коммунизм. Скоро, скоро, господа, мы разойдемся по своим углам-вселенным и перестанем мозолить друг другу глаза, спорить до хрипоты, может ли предмет (икона, например, или храм) быть священным, а жизнь человека дешевле грязи. ◆

ГОТОВЫ ЛИ МЫ?

Андрей Архангельский

ОСТАНОВИТЬ ВРЕМЯ

Охранительная стратегия в России, в том числе и в области культуры, начиная примерно с 2012 года вышла за рамки обычной государственной логики, приобрела оттенок иррациональности. Объяснить ее обычными аргументами – «защитой традиционных ценностей» – уже нельзя: тут что-то большее, тут попытка отменить саму современность, остановить время.

Все это у нас принято называть мракобесием, или, выражаясь научно, консервативным трендом. Эмоциональные формулировки обычно мешают понять суть явления. Нужно правильно понимать внутреннюю природу этого запретительства. Ошибка в том, что мы рассматриваем эти запреты в рамках эстетического или общественного конфликта или даже в рамках идеологии, спекулятивной «борьбы с Западом» и т.д., но это лишь внешние формы. (Я уже писал о том, что ошибкой советского и постсоветского художника 1970–1990-х годов было представление о принципиальной аполитичности культуры, о том, что культура всегда вне политики[1].) Это заблуждение. Даже аполитичное высказывание, а также отказ от него все равно являются политикой. Мало того, культура сегодня – ее важнейший инструмент. Культура фактически и есть политика, не надо этого стыдиться или бояться, а нужно это признать как данность.

Сегодняшняя борьба государства с независимым суждением художника – это прежде всего противостояние политическое. Нынешняя российская власть видит в современной культуре опасного конкурента. Одной из главных угроз, с точки зрения власти, представляет культура интерпретации – независимая, неканоническая, радикальная трактовка классических произведений. Почему именно она?

1. См.: Архангельский Андрей. Вне политики – тоже политика. – «Искусство кино», 2014, № 4. http://kinoart.ru/archive/2014/04/vne-politiki-tozhe-politika

Идеологическим фундаментом российской власти является постулат об ее исторической вечности, неизменности – то, что маркируется ею сегодня как «вечные ценности». (Ролан Барт писал: если вы читаете в газете: «так было угодно судьбе», это надо понимать: «так решило французское правительство».) Власть понимает культуру как один из механизмов поддержания этой «вечности». Это очень архаичное представление, оно фактически домодерновое. Это даже не прошлый век, а прошлая эпоха. Консервация, хранение, увековечивание – давно уже не основной и не определяющий атрибут культуры. Современная культура с этой точки зрения является скорее разрушителем, чем хранителем, а если она что-то и культивирует, так именно сомнение в себе, отсутствие окончательной истины. (Что вовсе не означает отказа от ее поиска, как и «относительности любой истины» – ловкая подмена, которой пользуются пропагандисты, обвиняя современную культуру в безнравственности.) Именно это «вечное сомнение» современной культуры служит парадоксальной опорой человеку, заставляет его искать истину самостоятельно. Универсальной истины нет, универсального ответа нет. Модерн отменил их. Это азбучные вещи, но их приходится повторять.

В рамках теории Хабермаса нынешнюю ситуацию можно описать следующим образом: российская власть, домодерновая по сути, столкнулась с ужасным открытием: модерн атакует ее со всех сторон. Своей прозрачностью, универсализмом, технической открытостью, разомкнутостью, секуляризацией, самим фактом своего существования. Этому труднее противостоять, чем очередному смелому театру, фильму или художнику. Власть судорожно пытается найти противовес модерну – в трансцендентном, внерациональном. С помощью концептов: «величие», «геополитика», «вера», «патриотизм», «прошлое», «история», «национальная территория». В качестве еще одной *судорожной* опоры возник и концепт «охрана культуры». Не сохранения, заметим, а именно *охранения*, буквального, физического, как если бы культура была режимным предприятием в границах XIX и XX веков.

Психологию этого «охранительства» можно описать так. Раньше в домах было принято держать стеллажи, доверху заполненные книгами. Неофиту кажется, что эти стеллажи имеют самостоятельную ценность, что о культурности человека можно судить по количеству книг в шкафу. Современность отменила и этот критерий: множество книг у читающего человека теперь может храниться в компьютере, в Сети. Культура в представлении власти тот же шкаф с книгами: то, что можно ощутить физически, то, что можно «присвоить» (Адорно). Взять с полки это можно только временно и с разрешения взрослых.

Нам пытаются внушить, что русская культура, в отличие от западной, всегда была таким хранилищем, храмом. Консерватизм русской культуры на самом деле вовсе не является ее определяющей чертой. Достаточно вспомнить, что Малевич и Кандинский, другие русские художники начала прошлого века совершили одну из главных

революций в искусстве всего XX века. Однако усилиями власти консервативность русской культуры сегодня культивируется как ее главный атрибут: культура уравнена, по сути, с тавтологией, дидактикой.

Власть присвоила эту культуру себе – в качестве «скрепы» – и превратила в музей. Соответственно любая попытка интерпретации, самостоятельной трактовки, поиска нового смысла рассматривается сегодня как покушение на ее собственность.

Отказ в субъектности. Нынешняя власть уверена в том, что она относится к художнику лучше, чем власть советская: она считает себя либеральнее, образованнее, терпимее. Считает, что художник – в благодарность за вольности – должен быть ее помощником или хотя бы не мешать. Она предполагала, что художественная культура будет служить таким же «охранным предприятием», как церковь или школа. В любом случае власть отказывает художнику в субъектности, в самостоятельности. Она не может представить, что какая-то область человеческой деятельности может осуществляться без ее контроля, сама по себе, что ее инициатором может быть кто-то кроме институтов государства.

Покушение на комфорт. Почему именно российский театр чаще всего подвергается атакам охранителей? В силу самой природы театра (непосредственность обращения к зрителю, неповторимость реакции), а также относительной финансовой независимости (кино, как более затратное производство, легче контролировать с помощью государственных субсидий). Театр является фактически самым передовым и независимым искусством в России. Но это в Москве и крупных городах. Между тем в любом провинциальном городе России тоже есть театр – на его примере формируется представление о норме. Если в 1990-е в театр ходили, чтобы удивляться, то в начале 2000-х театр в России превратился в терапевтическое средство, место, куда приходят забыться. Для политиков это идеальная модель существования театра, как и любого другого искусства, – в качестве регулярного механизма воспроизводства социального забытья, оцепенения, полусна. Произведения Островского, Чехова и других классиков – в форме «костюмной терапии», сеанса гипноза – это и есть в своем роде современный охранительный канон.

Это, однако, противоречит природе творчества и авторов, и самого театра. Нет ничего более абсурдного, чем рассматривать, допустим, пространство Чехова в качестве терапии. Его пространство мучительно, чеховские герои не находят себе места. Оно не может быть психологически комфортным по определению. Однако посредственный театр в 2000-е превратил Чехова и других классиков в аналог уюта, успокоения, душевного комфорта. Сегодня охранители борются даже не с интерпретацией или режиссером как таковым, а с самой попыткой новаторского театра растревожить, разбудить сознание зрителя. Интерпретация классики воспринимается ими как удар по

социальному комфорту, а значит, по стабильности (что еще раз подтверждает именно политическую природу отношений государства с театром). Злободневная, актуальная интерпретация классики лишает зрителя ощущения комфорта, а его сознание – автоматизма. Это означает конец сна. Соответственно тот, кто хочет «разбудить человека», в понимании власти, и покушается на стабильность в обществе.

Запрет на современность и на будущее. Способ, которым русский театр и отчасти кино «осовременивают классику», не отличается, мягко говоря, разнообразием. В девяноста девяти случаях из ста интерпретация предполагает помещение классического материала в современный антураж – со сверхзадачей актуализировать, «примерить на себя» знакомые со школьных времен образцы (как в случае с фильмом «Борис Годунов» Владимира Мирзоева или многочисленными спектаклями Кирилла Серебренникова). Но дело не в форме. В лучших произведениях такого рода интерпретация вытесняет классический материал (при этом формально нисколько не отклоняясь от текста), превращая произведение в злободневное высказывание о современности. Эта магия театра, волшебство интерпретации и является проблемой для охранителей – поскольку она нарушает одно из главных табу, назначенное госаппаратом. А именно: запрет – негласный, конечно же, но тотальный – на обсуждение современности и, что еще ужаснее, будущего в России – в любых формах, в том числе в искусстве.

Современность и будущее с некоторых пор находятся под негласным запретом. Вы не найдете на федеральных каналах ни одного модного, известного сериала о сегодняшнем дне (за одним исключением: силовикам и сотрудникам спецслужб позволено быть современными героями). Равно как ни один блокбастер не может быть посвящен современности. Почти весь массовый кино- и телеэкран отдан условному, сконструированному «прошлому» – величественному даже в своем ужасе. На символическом уровне это означает: мы завершили историю. История закончена, забудьте об изменениях. Эта установка не артикулируется, но она именно такова: о настоящем и будущем размышлять вообще нежелательно.

Интерпретация, осовременивание классики снимает перегородку между театром и реальностью, между классикой и современностью. Это противоречит установкам охранителей. Их задача в обратном: любой ценой сохранять стену между искусством и жизнью. «Правильное» искусство должно внушать, что все происходящее на сцене или на экране не имеет отношения к жизни, не имеет прикладного характера. Что культура существует «для красоты» или «отдохновения». Результатом этого разделения становится тотальная глухота общества, парадоксальное сосуществование «великой культуры» и «великого наплевательства», социальной индифферентности. Зрителю – поверх всех ритуальных заклинаний о «великой роли культуры» – подспудно внушается одна мысль: нет ничего более далекого от жизни, чем культура.

Нужно разделять: культура – это одно, а жизнь – это другое. По сути это благословение социального цинизма: людям объясняют, что универсалии, транслируемые культурой, неприменимы к настоящей жизни. Задача охранителей на самом деле – добиться того, чтобы воздействие культуры на человека было нулевым. Чтобы культура не побуждала ни к действию, ни даже к осмыслению происходящего.

Для чего? Практика охранительства становится автоматической: такое ощущение, что охраняют уже ради самого процесса. С теоретическим обоснованием этой стратегии никто особенно не заморачивается. Между тем сама постановка вопроса – как можно собственно вообще охранять культуру? – лишает эту стратегию минимального смысла. К культуре вообще неприменим термин «охрана», ибо она есть движение. И, конечно, развитие. Это все равно что пытаться сохранить тень от солнца или капли дождя на асфальте.

В связи с этим возникает еще один вопрос: ради какой высшей цели тогда это шумное охранение?

Собственно, в этом, так сказать, и прячется Кощеева иголка идеологии. Несмотря на агрессивную политику запретительства, государство никак и никогда не артикулирует, ради чего – в высшем смысле – оно это делает. Формальный ответ: чтобы «не раздражать народ». Охрана и запреты нравятся народу – он любит, когда публично что-нибудь запрещают. Еще объяснение: чтобы «к нам не проникала западная зараза». Но это все отрицательные величины, чтобы что-то НЕ: не проникло, не испортило, не исказило и т.д. Однако отрицательная идеология не может быть долговременной и жизнеспособной, а позитивная здесь отсутствует. В результате «западной заразой», по сути, объявляется сама современность. То есть на самом деле это опять же попытка остановить время.

Никакого плана будущего нет. Есть только условно прохановский вариант будущего – в виде «возвращения в прошлое», «давайте вернем СССР». Никаких позитивных ценностей, никакой идеологической программы будущего – как, например, у советской власти – у нынешней идеологии нет. Но «охрана» сама по себе не может служить такой идеей.

Остается только внушение тезиса о вечности, неотменимости, несменяемости принципов нынешней жизни. Идея, которую официальная культура должна упаковывать в разные художественные формы и воплощать на сцене и на экране. Но эта программа равным образом лишена как творческого потенциала, так и силы, способности выжить в новом времени. ◆

Елена Стишова

ОПТИКА МИНДАДЗЕ

«Милый Ханс, дорогой Петр»
Автор сценария, режиссер Александр Миндадзе
Оператор Олег Муту
Художник Кирилл Шувалов
Композитор Валерий Сивер
В ролях: Якоб Диль, Андрюс Даряла, Марк Вашке, Роза Хайруллина, Биргит Минихмайр, Марк Хоземанн, Светлана Косолапова, Анна Скиданова и другие
Студия «Пассажир», Ma.Ja. De., AI FILM
Россия – Германия – Великобритания
2015

На Московском международном я смотрела «Милого Ханса, дорогого Петра» два раза с перерывом в один день. Хотелось повторить первое впечатление, и был страх: повторится ли? Впечатление повторилось один в один. И тогда, и в третий раз два месяца спустя, когда фильм крутился уже на диске. Теперь пытаюсь расшифровать, чем же меня заколдовала-затянула эта картина, как ни одна другая из тех пятнадцати, что поставлены по сценариям Миндадзе, включая две последние, снятые им самим.

Кажется, режиссер Миндадзе наконец достиг абсолютной идентичности с кинодраматургом Миндадзе. Достиг того, к чему стремился и ради чего разорвал связку с Вадимом Абдрашитовым, в тандеме с которым создал одиннадцать проектов.

А тандем был идеальный. Вместе они сделали невероятное: воплотили на экране экзистенциальный срез советской цивилизации. Вместе пересекли границу между реализмом и сюрреализмом под напором собственных открытий по мере углубления в личностный мир homo sovetikus. Абдрашитов – тот единственный режиссер, которому было необходимо «лишнее», сугубо литературное, не подлежащее экранизации по определению, словом, индивидуальный стиль соавтора, который становился у него все более изощренным и свободным от сценария к сценарию. В «Магнитных бурях» тандем достиг своего пика, Миндадзе пустился в одиночное плавание. Затем, наверное, чтобы один на один найти пластический эквивалелент своему художественному миру.

Уже в «Отрыве», режиссерском дебюте, Миндадзе оказался авангардистом круче Годара. Картина была экспериментальной, где пятидесятивосьмилетний дебю-

←
«Милый Ханс, дорогой Петр»

тант и бывалый кинематографист опробовал формальные приемы, главным образом в монтаже, сшивая снятые в единой, реалистической стилистике куски реального и ирреального, яви и снов. Миндадзе шел на то, что будет непонятно, кто погиб, а кто остался жив каким-то чудом. Я тоже попала в ту ловушку, но, прочитав сценарий после просмотра, все равно не продвинулась дальше в понимании кто и почему. Зато поняла: режиссер Миндадзе снял ровно то, что задумывал.

В «Милом Хансе...» словесная вязь сценария, всегда избыточная для такого грубого искусства, как кино, преобразилась в киногению фильма со всеми своими изысками, без зазора. Отсюда, наверное, эффект резонанса, спровоцированный наложением и слиянием, в общем-то, полярных поэтических миров – литературного и кинематографического. Резонанс – то, отчего обрушиваются мосты. Если на заданную в проекте амплитуду колебания моста накладывается внешняя сила, совпадающая с частотой естественных колебаний, то мост может раскачаться и рухнуть. Этот известный в механике эффект я не вполне корректно экстраполирую на тонкие материи: не могу подобрать другое слово, адекватное тому впечатлению, которое силюсь описать, на ощупь находя метаязык описания.

Зрелый стиль Миндадзе-сценариста, отсылающий к орнаментализму конца 20-х годов и к поэтике модернизма, тяготеет к инверсии, к умолчаниям и недоговоренностям, к авторской пунктуации и нелинейному нарративу, который не совпадает с фабулой, а живет своей автономной жизнью, паря над событийной тканью сценария. Можно поставить фильм, снимая фабулу, и пренебречь нарративом, не придать значения «литературе» – фильм получится. Но фильм, где Миндадзе будет не узнать. Такой пример есть, но из этических соображений я не стану на него ссылаться.

Вольно пометить «Милого Ханса...» такими тегами, как «эсхатология», «предчувствие катастрофы», «экзистенциальная тоска», «тревога», – могу выставить еще пяток, и все будет в жилу. Все это есть в картине, и все было накануне войны, на самом ее пороге, – в том времени, где еще не было автора. Он – не свидетель и не выдает себя за такового. Его не тянет к эстетике «под документ», да и не тянуло никогда. Его не искушает возможность воплотить время через хронику, сохранившую лозунги, ритмы и прочие приметы ушедшей эпохи. В фильме нет советской иконографии той поры, портретов Сталина – ни одного. Толпа рабочих стекольного завода – люди в одежде неопределенно советского цвета, люди без эмоций и улыбок, люди, убитые жизнью. Они увидены художником из XXI века, прочитавшим Оруэлла еще в «самиздате», и глаз его видит их, людей 40-го года прошлого столетия, граждан тоталитарной страны, где не сегодня-завтра разразится страшная война, другими, чем тогдашние хроникеры. С них требовали глянец. Оптика Миндадзе откорректирована его личными штудиями, отшлифована коллективным знанием о том, как жили рабочие и итээры, служащие на номерном, то есть военном, заводе.

«Милый Ханс, дорогой Петр»

Но что всегда позарез нужно Миндадзе – это Факт. Как инспирация.

И в «Милом Хансе...», в начальных титрах, мы узнаем, почему немецкие инженеры-оптики оказались на советском стекольном заводе в мае 1941-го.

Советско-германский договор о ненападении, больше известный в историографии как пакт Молотова – Риббентропа, имел и пункт о научно-техническом сотрудничестве. То, что сотрудничество было, подтверждается документами. Так что комиссия при Минкульте, бдящая нарушение «исторической правды» в проектах, претендующих на финансирование, в конкретном случае, как говорится, «перебдела», уличив автора в искажении истории. Пока разбирались, пока суд да дело, проект завис. А он был задуман как копродукция, и немецкая сторона уже была готова к старту, но все застопорилось. И отложилось по крайней мере на год.

Я читала об этом в фестивальной прессе Берлинале 2013 года.

Стало быть, немцы использовали советское сырье и советскую производственную базу для получения высокоточных линз: чтобы видеть «совсем далеко и совсем рядом». Фабула фильма – это про то, как варились эти самые линзы, история драматичная и напряженная с первого эпизода и до последнего.

В первом эпизоде чинное застолье немецких инженеров после ритуального обмена любезностями сваливается в скандал с потасовкой. Скандал затевает «милый Ханс». В ответ на просьбу Вилли, коллеги с куртуазными усами, передать ему соль Ханс высыпает солонку в его тарелку с супом и с ходу осыпает Вилли упреками и обвинениями. Мол, работа не продвигается, сроки поджимают, и во всем виноват он, Вилли, бездарь и пьяница. Хваленая немецкая сдержанность покидает всех участников трапезы, все орут, перебивая друг друга.

«Милый Ханс, дорогой Петр»

Коллективная истерика срывает маски, каждый хочет публично выговориться, излить свои личные терзания. Стекло пузырится, идет брак за браком – провал группы специалистов может кончиться тем, что их отзовут на родину, карьера каждого под угрозой. Грета в одиночку растит сына, муж ушел от нее, служит в армии, ребенок оставлен на попечение тетушки. Вилли строит дом в кредит, пора делать очередной взнос. Сквозь исповеди слышен непроговариваемый, но понятный по обмолвкам страх: эти люди «под колпаком у Мюллера» и отлично понимают, что расплачиваться за профессиональную несостоятельность придется жестко, по полной. Неспроста отчеты, которые каждый день строчит в центр педант Отто, язвительный Вилли называет доносами.

Сказать, что кастинг в фильме превосходный, – ничего не сказать. Ансамбль четырех немецких актеров великолепен – все вместе и каждый в отдельности. И у каждого есть роль. Евгений Габрилович учил различать образ и роль. Для роли необходим литературный материал, говорил он, а для образа достаточно типажа. У всех четверых выписанные роли и типажи подобраны яркие, нетиповые. Респектабельный, застегнутый на все пуговицы профессор Отто (Марк Вашке), рефлектирующий невротик Вилли (Марк Хоземанн), пламенная Грета (Биргит Минихмайр), плотская, даже вульгарная в красном платье и в защитного цвета солдатской пилотке марширующая по комнате, прижав ладонь к виску.

И все же главным фигурантом остается Ханс (Якоб Диль), синеглазый шатен с узким лицом и правильными чертами, истинный ариец. Смотрю на него и вижу юношу со свастикой на рукаве в знаменитом эпизоде из «Кабаре», где белокурый красавчик встает и запевает патриотический зонг, вытягивая руку в фашистском приветствии. Ему страстно подпевают все уверовавшие, что им принадлежит будущее.

Все, кроме одного растерянного старика. Вот она, завязь моего эмоционального шока. Я и сама точно не знала, откуда шок, пока не дописалась. С пятилетнего возраста в мой молекулярный состав вошла война, черная эсэсовская форма, черный, лаком облитый брезгливый сапог, черное дуло пистолета, упертое в подборок еврейской старухи, – это паттерн, модель абсолютного зла в подкорке, и я не могу ее вытеснить. Это у меня поколенческое. Вот почему я не приняла «Ночного портье» Лилианы Кавани. Нужно родиться на эпоху позже, чтобы принять больную сексуальную фантазию как обличающее фашизм свидетельство. У меня не получилось. Война была разная в странах-участницах. В России она была запредельно жестокая. Это знание отыграно в фильме, в его депрессивной, больной ауре.

…В темно-голубой фуражке с золотыми околышами, с высокой тульей мы увидим в финале именно его, Ханса. Он поднесет к глазам бинокль, оснащенный «линзой Отто», линзой, оплаченной четырьмя жертвами.

Это он, Ханс, в истерике поднимет температуру в печи до запредельных значений, вырвав у подручного, кочегара Петра, лопату, станет подбрасывать и подбрасывать уголь. «Идиот! – кричит Петр. – Сейчас рванет!» И рванет. Зойка, стоявшая поблизости, загорится, как сноп соломы, вся, снизу доверху. Огнем лизнет левую щеку Ханса. Погибнет рабочий.

Их похоронят. Тускло, без цветов, без речей и похоронного оркестра. «Меньше скорби!» – шепнет Ханс Грете.

Где-то там, в закулисье, начнется расследование. Петр, которого мы видим мельком, решит бежать с семьей из этого гиблого места. Ведь он, единственный свидетель аварии, по сути, уже приговорен. Жертва номер три. Ханс понимает, что зависит от Петра. Ведь стоит Петру сказать, кто стоял у печи, кто руководил плавкой, Хансу точно несдобровать. Он приходит к Петру домой и на коленях умоляет его: «Если ты не будешь молчать, если кому-то проговоришься, тогда мы попадем в тюрьму, понимаешь?» Петр в ответ щелкает пальцами у своего виска: мол, какая тюрьма! Высшая мера.

Ханс с девушкой, заглянувшей к Петру по-соседски, слились в объятиях под душещипательное козинское танго. Танцуют типа. Оба – как провода под током. Девушка целует Ханса. Но он не пойдет к ней. А она ему бросит вслед: «Ты вернешься сам. Вот увидишь». Может, он и не понял. Он не говорит по-русски. Ведь фильм почти весь озвучен по-немецки. Мы слышим закадровый перевод, но – честь звуковикам и синхронистам! – работа выполнена так тонко, что, слушая русский перевод, мы слышим еще и интонацию персонажей, говорящих по-немецки.

Зависимость от тайной полиции сближает гостей с хозяевами. Наши все понимают, но не шутят на эту тему. Опасно. Зато немцы то и дело ёрничают. Коллег своих русских называют «инженерами-конвоирами». Провожатые за спиной все время.

То и дело попадается на глаза лысоватый застенчивый очкарик, всегда с дурацкой улыбкой. Нормально. Режим безопасности. «Посмотрел бы ты, как это выглядело бы у нас», – едко заметил Отто, обращаясь к Хансу. Не отсюда ли тема двойничества, когда немцы в параллельно едущей вагонетке видят своих русских двойников? Однажды Вилли напролом бросится к своему двойнику и погибнет под колесами вагонетки. Мы не увидим, как это случилось. Но случится сразу после того, как Вилли накричит на Ханса в ответ на его подначку. Вроде замечали Вилли, и не раз, бегущего с факелом. «Я не тот парень, который ходит в ногу!» – крикнет Вилли. Мы не увидим его больше. Еще одна жертва в борьбе за «линзу Отто».

Миндадзе позволяет себе быть невнятным, иные реплики бросает на полпути. Он вроде бы совсем не озабочен топографией, и здесь ему вторит чуткий Олег Муту, обозначивший место действия как серию депрессивных экстерьеров. Молчаливые серые люди заходят в вагонетки, едут в заводские цеха. Корпусов завода мы не увидим. Лишь выгородку горячего цеха, где варится стекло, оранжевый зев печи да еще один план лаборатории – святая святых Отто. В лабораторной посуде аккуратно разложены линзы.

Стенкой стоящие высокие ветлы не меняют общего настроения – напротив, некрасивые, совсем неживописные, они нагнетают тревожность. Проезды утопают и теряются в темных аллеях. Мало света, много тени и темных мест. Из полутьмы вдруг материализуется черная немецкая овчарка, она привяжется к Хансу, будет бегать за ним по пятам. Кому-то собака показалась приветом от Тарковского, собакой из Зоны. Мне, напротив, надрывный лай пса напомнит лагерный конвой. То, что еще впереди.

В темноте нарисуются мужские силуэты. Мы догадаемся: это заводские. Заметив Ханса, они наваляют ему от души. За Петра, только что уехавшего. За погибших коллег. Короче, за тот ад, который учинили на заводе немцы.

Они не знают, а если бы и знали – что с того? – как Ханс, пытаясь проститься с Петром, догонял крытый грузовик, как цеплялся за бортик кузова, а Рыжая, жена Петра, остервенело била его по рукам. Но он все-таки взобрался, сука (так сказала жена, сглатывая слезы). Посидел рядом с Петром и его сыновьями. «Бежим», – объяснил Петр и перевел себя на пальцах, пройдясь средним и указательным по воображаемой горизонтали. «От тебя!» – в сердцах добавила Рыжая.

Ханс спрыгнет и пойдет обратно, затерявшись в дальней перспективе. И рухнет на траву, смертельно усталый.

В творчестве едва ли не каждого серьезного писателя рано или поздно проступает сюжет или образ, который читается как аллегория, как подсознательный вектор долгой авторской работы. Сверхточное зрение, умение видеть то, чего не замечают другие, – не про Миндадзе ли это? Какой сценарий ни возьми, найдешь тонкий, нетривиальный замысел,

обернутый в плоть внятной драматургической конструкции. Подросток, не чувствующий боли, но садистски причиняющий боль другим; гибель океанского лайнера, поиски тех, кто остался в живых, но стал другим человеком, таким другим, что не узнает отца родного; квалифицированный рабочий, всю жизнь проживший по прописям, вдруг сталкивается с собственными чувствами, с огромным миром, совладать с которым он не может. В «Милом Хансе...» именно оптика, сверхточная линза стала сюжетообразующей канвой фильма, его больным нервом. В результате той плавки не по правилам, что закончилась гибелью двоих, линза получилась. Профессор Отто подписал и отправил соответствующий отчет. «Мы сделали это!»

Все. Миссия немецких инженеров успешно завершена. Напоследок нам останется увидеть линзу в работе. И попутно подумать, что советские работяги вкалывали на врага против самих себя. Таков был приказ согласно договору о ненападении. Но у Миндадзе не ищите обобщений – их нет. Это лишь комментарий эмоционального рецензента, а ему не возбраняется выходить за рамки кадра, в заэкранное пространство. Сквозь оптику Миндадзе можно разглядеть больше, чем показано.

И наступило время финала.

Когда Ханс по прелой осенней листве въедет в коляске мотоцикла в недавно покинутые места, Грета – такую кличку дал овчарке Ханс – бросится к нему на грудь, как стосковавшаяся женщина. И он счастлив, обнимает собаку, будто чужую жену.

Обнявшись с Гретой, Ханс чувствует себя как дома. Он отправляется в парикмахерскую побриться. В скромном интерьере к нему выходит та самая девушка, которая пророчила ему: «Ты вернешься». Девушка не вступает с ним разговор, хотя говорит по-немецки. Он продолжает: «Видишь, я вернулся. Ты как в воду глядела». Ханс садится в кресло, расстегивает китель и рубашку, глубоко обнажает шею. Она бреет его опасной бритвой, неспеша снимая мыльный раствор. Он спокоен. Он откинул голову на подголовник, ловит дыхание девушки. Прихватывает лезвие губами. Ее губы в мыльном растворе, она не вытирает их. В фильме есть сексуальная сцена, но эта – изысканно эротична. Эрос и Танатос ходят парой. И мне приходит в голову безумная мысль: оккупант вернулся сюда, ведомый чувством вины, и готов принять смерть от руки симпатичной ему девушки.

Открытый финал? В интервью Дмитрию Быкову[1] Миндадзе уверил интервьюера: девушка полоснет бритвой по сонной артерии. Кровь прольется.

А мне хотелось бы остаться с этой загадкой. Мне хотелось бы остаться с иллюзией, что Ханс, тот, который пожимал руку матери Зойки, найдя закаменевшую от горя женщину в вагонетке, пожимал, значит, на свой лад просил прощения, и она в ответ положила ему голову на грудь, – что этот человек еще был человеком. ◆

1. http://sobesednik.ru/dmitriy-bykov/20150810-mindadze-idet-agoniya-a-nachnetsya-chto-to-sovershenno-drugo

Катерина Тарханова

DE PROFUNDIS CLAMAT

В глобальном мире все просто – и все проще и проще. Одного пустяка не хватает для достижения простейшего идеала гениев-потребителей – остановить мгновенье. Эта нехватка стала столь ощутимой, что потребительская корзина норовит прихватить и упаковать время как таковое, чему свидетельством огромный финансовый успех известного голливудского спекулянта Кристофера Нолана («Помни», «Начало», «Интерстеллар»). Цепляясь за парадоксы времени, памяти, параллельного мира снов, бравируя именем Стивена Хокинга, потребители сводят все непонятное к одной только упаковке, к пережевыванию очередного ведра попкорна. Стоило любознательному Джорджу Клуни продюсировать чуть более адекватный, допустивший хоть минимум сообразительности вариант течения времени в «Земле будущего», фильм тут же с треском провалился в прокате. Когда вместо мозгов попкорн, это неудивительно.

Как неудивительно и то, что новый фильм Александра Миндадзе «Милый Ханс, дорогой Петр», предоставляющий времени течь довольно бескомпромиссно, не удостоился внимания не то что прокатчиков, но даже вроде бы высоколобых международных кинофестивалей, а на ММКФ остался демонстративно незамеченным. Его ведь надо смотреть, а не пережевывать, глаза разуть, а не встроить в глобальные тенденции. Неустроенность, отстраненность как факт вызывает сегодня столь же глобальное отторжение, значительно более сильное, чем это было в совсем вроде бы недавнем прошлом тысячелетии. То тысячелетие (включая последнее его столетие) шло более или менее в соответствии с Гегелем, в направлении свободы мысли. Но к миллениуму все на свете дошло, породило «Гугл» и социальные сети и покатилось в обратном направлении. Все – история,

De profundis clamat – «Из глубины воззвах», 129-й псалом.

память, язык, elan vital – смешалось, контекст обрушился, самосознание снова свернулось в team spirit.

А у Миндадзе фильм сразу начинается не с приманки, которую следует проглотить, а с пылающей протоплазмы – с бурлящей силикатной смеси. В ней никого не топят, и никто ее не взрывает. Кто-то за кадром тяжело дышит и просто ее рассматривает. Глаз изнутри окуляра. Потом какие-то фигуры в робах, скрежет, стекловаренный чан, куски стекла, и целых четверо (трое мужчин и женщина) снова долго и напряженно глядят в окуляр. Но за ними тоже кто-то наблюдает. Кто и зачем? Пояснительные титры рассказывают про пакт Молотова – Риббентропа и обмен советско-немецким опытом после 1939 года. Нейтральный тон титров не делит фигуры в кадре на «плохих» и «хороших», «наших» и «ненаших». Он лишь усугубляет отстраненность взгляда внутрь кадра, где, как уже понятно, немецкие специалисты на советском заводе неудачно поэкспериментировали со стеклом. Следом вышеуказанные четверо сразу без объяснений сидят и ужинают в аккуратной гостиной за столом с крахмальной скатертью, настоящей фарфоровой супницей, хрусталем и соблюдением всех правил хорошего тона.

И снова тот, кто видит их долгим взором, не позволяет кого-то выделить и присоседиться. Вовсе не потому, что разговор идет по-немецки, а потому, что фронтальный план делает немцев как бы единым организмом на фоне прекрасного дубового буфета со столовым серебром, и статичный взгляд (камеры) более соразмерен неподвижному буфету, как потом старинному пианино у стены в коридоре, нежели засуетившимся фигурантам. В их «организме» что-то неладно: вдруг ругаются, ведут себя не комильфо, расходятся, сходятся и дерутся, выводят друг друга «на чистую воду», снова дерутся, пьют, веселятся, и вся эта бесконечная экспозиция – длиной ровно 22 минуты – так и не позволяет себя «употребить». То есть с кем-то в кадре идентифицироваться и успокоиться и принять всех остальных за «функции», которые должны быть использованы как «ценные гаджеты» или уничтожены как «мусор». Ведь лишь в случае овеществления всего видимого в «окошке» экрана потребитель способен стать над ним «главной вещью» и подкормить ненасытное эго очередной победой «себя-добра» над «злом» всего остального, существующего на свете.

Короче говоря, с глобальным «я» тут делать нечего. Потому что несопереживание фигурантам и неслиянность с фильмом по «окошечному» принципу – это еще самое простое, что ждет при его просмотре. Взгляд (камеры) не будет нацелен на функции вещей (использовал – уничтожил, подрался и убил, обнял и трахнул), а «текст слов» (диалоги) не будет дублировать эти функции – или расцвечивать юмором, как принято в относительно пристойном потребительском кино. Почти все диалоги окажутся резонерскими, апарт, постфактум, а камера, наоборот, – пастернаковской, как «мир впервые» («Урал впервые»). Сюжет в связи с этим определится множеством обертонов, а вовсе не в два прихлопа, три притопа. Притом в экспозиции получено уже довольно

информации, понимаемой из контекста. В мае 1941 года немцы на нашем заводе никак не доделают высокоточную линзу, которой до сих пор не было, но при этом помимо рабочей идеи завязаны на всевозможную ерунду. Начальник пишет доносы в жанре отчетов, механик пьет горькую, техничка страдает по женской части, аналитик – скучный трезвенник. Все намерены съехаться на рыбалку в волшебный город Мюль в августе 41-го года, несмотря на интриги. Только все это мельтешение совершенно не волнует того, кто их рассматривает, уже зная, чем август отличается от мая.

«Тот, кто смотрит» на «то, что сам себе показывает» если и взволнован, то иным. Распознаванием пульса жизни – там и тогда. Почему так? Потому что «Милый Ханс, дорогой Петр» был задуман спустя ровно семьдесят лет после начала Великой Отечественной и закончен спустя семьдесят пять лет после окончания второй мировой войны, которая проехалась по всему практически. Советско-немецкий обмен перед 22 июня позволяет исследовать этот «проезд» всего за два часа. Без батальных полотен с канонадами и погонями, а как «пузыри земли», как абсолютно негативный опыт. Для сравнения можно припомнить «Бесславных ублюдков» Квентина Тарантино, пошедшего в ту же степь, но с противоположной стороны. Тарантино предъявил абсолютный негатив опыта мировых войн с точки зрения позитивизма. Он убил Гитлера в парижском кинотеатре. Миндадзе продлил жизнь гитлеров и сталиных, неконтролируемой агрессии, цивилизационной скверны до сегодняшнего дня. Последовал за парижанином Анри Бергсоном, различавшим «тиканье часов» (temps) и «длительность переживаний» (durée). Бергсон умер в оккупированной Франции в январе 1941 года. Незадолго до этого он, очень больной и старый, отстоял на своих ногах бесконечную очередь в немецкую комендатуру, где шла перепись евреев.

В фильме почти сразу слышно, что фигуранты не могут справиться с линзой, потому что не могут справиться с собой, не понимают себя. И очень часто в дальнейшем – в вагоне, в заводском сортире, на речном берегу, вечером за шахматами – повсеместно их лица будут замирать, застывать, как растения и животные перед бурей. Все, что они делают – за деньги или для науки, – в эти моменты тоже отчуждено от них, но остановиться они не могут, не могут быть собой. По ходу опознаваемых «событий» – аварии, похорон, угрозы разоблачения, новых варок стекла – эта несамодостаточность постоянно подчеркнута дерганым ритмом исследовательского взгляда. «Тот, кто смотрит» следит притом не за психологией, вполне утилитарной, а за «общей картиной»: с гробами, рельсами, заводской суматохой, шахматным сексом, сексотами по углам, битым стеклом, моросящим дождем, темной ночью, прекрасным летним пейзажем. Нет, он может примкнуть к аналитику Хансу, чтобы, как и тот, не разглядеть аварию, в которой погибла девочка, или к техничке Грете в темноте, когда той больше ничего не остается, кроме как вступить в партию. Но их мелкие сиюминутные страхи и в целом страусиная политика лишь мешают исследованию «общей

«Милый Ханс, дорогой Петр»

картины» (хронотопа), а сама дерганность связана с дисгармонией, неудовлетворенностью увиденным. Откуда ни взгляни – из-под руки, из глубины кювета (de profundis), – покоя нет. Минутный ступор – это не покой.

Кое-что взгляду, конечно, удается. Им очень изящно решен вопрос советских фигурантов, оказавшихся просто двойниками немецких на соседней платформе. Он попал в аутентичный ритм «того» хронотопа, когда Грета со своим пафосом вдруг оказалась полураздетой – в поясе и чулках, когда профиль Ханса за шахматами вдруг стал профилем Ханса в молитве о спасении, а коленопреклоненная мольба следом оказалась не к Господу, а к Петру. Взгляд стал даже чувственным, когда в кадре появилась собака. Вся замечательная история с собакой – единственное, что с «тем» хронотопом по-настоящему роднит память. Потому что уже понятно, что «тот, кто смотрит» – это память места. Места, где были чудесные леса, замечательные собаки, прекрасные дома, дубовые буфеты, старинные пианино – а затем фигуранты, построившие заводы, запутались в том, кто есть кто, что есть что, и началась свистопляска. В данном случае с ВКП(б) и НСДАП, страхом ареста и расстрела или высылки в свой родной рейхскомиссариат, позже – с последствиями в виде войны, оккупации, жертв, переломов, разгромов и репрессий. У того же Бергсона – одного из немногих философов, исследовавших память, – по свидетельству учеников, «само воспоминание (souvenir-image) имеет характер образа и как таковое является событием настоящего, но это лишь последняя фаза процесса вспоминания, благодаря которому прошлое событие (souvenir pur) продолжается в настоящем моменте» (Милич Чапек). Первая фаза – осознание факта забвения.

Вспоминательный взгляд у Миндадзе преодолел забвение настолько, что сумел даже обратиться внутрь себя – не случайно же на экране

«Милый Ханс, дорогой Петр»

в роли матери погибшей девочки и ментальной «конфидентки» Ханса появилась сверххаризматичная Роза Хайруллина. На ее лице – в вагоне ли, над могилкой ли – нарисовано то самое «место», которое как «продолжение прошлого в настоящем есть подлинная суть длительности» (Анри Бергсон). Но это, впрочем, частности. Память места вполне способна сосредоточиваться на лицах и рассеиваться в допущениях. Для нее не вопрос, почему погибшие в аварии – это «две первые жертвы», почему «третья пуля – твоя», Петр с рыжей бестией бежал (был расстрелян), но Ханс был готов доверить ему собственных детей (в трехтонке), а механик бросился под поезд (он не вступит в партию и не достроит дом в Мюле). Потому что над «длительным» взглядом все еще царит «тикающий», по сей день. «Тикающий», что нужно доделать линзу, для чего нужно поднять температуру в печке, после чего кто-то погибнет, а кто-то воспользуется ситуацией. «Линза Отто» зачем-то должна быть доделана. Не важно даже, что допущением является переименование реальной линзы Шотта, изобретенной в 1884 году и в Йене, которая в фильме не упоминается, а не в Бремене или Гамбурге, которые упоминаются. Важно, что, как тогда «тикало» для грядущего разгрома Крыма немецкими танками с высокоточными линзами в наводке, так и теперь «тикает» для лазерных указок у многочисленных отморозков, ослепляющих и сбивающих пассажирские самолеты.

Не очень уверенный в себе (из-за стремления к точности семьдесят лет спустя после souvenir pur) ритм «памяти места» помимо предчувствия катастрофы, которую хронометрирует, как Джилл Прайс (феноменальная ныне живущая американка, помнящая в подробностях каждый день, начиная со своих одиннадцати лет), транслирует также естественное раздражение и разочарование. Да, вспоминательная стратегия дала свои плоды. Беготня Ханса по полям привела

к тому, что после 22 июня его, с изменившимся лицом и в обмундировании, узнала недопристреленная собака, давеча его спасшая. Она дождалась. Извивы беготни привели к тому, что Ханса также дождалась парикмахерша, танцевавшая в темноте. Но еще не убит Лещенко, под которого они танцевали, а парикмахерша уже готова перерезать немцу горло. И тут сложно не разочароваться даже покойному Бергсону. Ведь это и есть конец второй мировой – в ее начале, которое не удалось предотвратить.

Вообще-то «памятью места» оно было предотвращено в тот момент, когда Ханс, Петр, рыжая бестия и пара призрачных детей, принадлежащих всем сразу, ехали на трехтонке куда подальше. Войны не было, была гармония. Но затем один спрыгнул, другие пропали, длительность была прервана, происходящее стало непонимаемым в принципе. Фигуранты слишком ничтожны, а «памяти места» не дано вылететь в Кремль или Рейхсканцелярию, где принимались решения о войне. Она вечно, тысячелетиями лишь здесь, на советско-германской границе, и потому после появления в финале немецкой мотоколонны с автоматами, мундирами и фуражками от Хьюго Босса кино кончается. Со всем этим маскарадом приходит только фиксация войны, а война – не место памяти, не то, что нужно понимать. Что, кстати, все семьдесят лет подтверждали многие ее участники.

Восприятие нового фильма Миндадзе могло бы быть облегчено тем, что в прежних его работах (как режиссера, так и сценариста) были уже обиженные технички, замятые аварии, советские поезда и в них криминальные разговоры, связанные с гибелью людей, убитые собаки, группы фигурантов, оказавшиеся не там и не тогда, темные ночи для забитых пролетариев, беготня пассажира, пережившего катастрофу, или функционера, лишь направляющегося к ней. Но для подобного восприятия нужны самосознание, время, опыт – все ценности прошлого тысячелетия. А кто из массовой публики променяет на допотопный, тихо длящийся контекст культуры столь громко сегодня тикающие блага цивилизации? Все удобства безмозглости? Когда война снова еще не везде? ◆

Павел Финн

РЕБРОМ И ПРОМЫСЛОМ

Вдруг вырывается из небытия какая-то история, оказывается, не прошедшая даром, потому что она – частная – часть Истории. Запечатленная на экране сильной и смелой – даже до наглости, в искусстве это приветствуется – рукой художника.

Вот три стадии моего отношения к нему – к Саше Миндадзе.

Сначала я ему завидовал, пока длилось его счастливое соавторство с Вадимом Абдрашитовым. И мою зависть поймет каждый сценарист, мечтающий иметь «своего», постоянного режиссера-брата.

Потом я сомневался. Когда появился его первый режиссерский опыт.

И, наконец, теперь, после картины «Милый Ханс, дорогой Петр», я уверен. Он не просто сценарист, снимающий кино, он – Режиссер. Как говорила Цветаева: «ребром и промыслом».

Режиссура – это прежде всего стиль. Все, из чего «делается» кино, включая даже «содержание», только элементы стиля.

«…Когда корабль проходил остров Палодес, кормчий возвестил там, что умер великий Пан. Со стороны Палодеса тут же донеслись плач и стенания».

Так и хочется на место Пана, великого бога, поставить слово – стиль. Стиль в кино умер? Плач и стенания! Но, может, все же это еще не так?

Кем-то сказано: «Стиль – это человек». Перефразируем – для наших кинематографических нужд: «Стиль – это режиссер как человек».

Трепет и боль души, настойчивость и отзывчивость мысли, тайны подсознания – все это невидимо варится, кипит, плавится, пока наконец не отформуется и не станет стилем.

«Милый Ханс, дорогой Петр»

Вот так же плавится в картине будущее стекло, чтобы стать оптикой. И в первый момент, когда мы видим это на экране, кажется, что это расплавленный земной шар. И это не случайно.

Титр: «В предвоенные годы между СССР и Германией действовали двусторонние хозяйственные отношения».

Уточним: «предвоенные годы» – это 1939-й. Еще точнее – лето 39-го. Очень скоро, в начале осени, переодетые в польскую форму эсэсовцы захватят радиостанцию в Глайвице (Гливице), и начнется вторая мировая война.

А на экране какие-то люди, трое мужчин и одна женщина – с лицами 39-го года, – долго едят суп. Оказывается, они немцы. Где они? В СССР.

Зачем? Нет, не в том смысле, зачем они приехали в Советский Союз, это скоро становится понятно – они подрядились создать какие-то самые совершенные линзы. А зачем они нужны Миндадзе?

Я думаю: для того, чтобы вселить в зрителя тревогу.

И я с первых же кадров в напряжении, я проникаюсь тревогой. Может быть, потому что знаю, что будет дальше – не в сюжете, а в мировой Истории. В той, XX века. Но не знаю, что будет в этой – века XXI…

Тревога и скорбь – на все времена – становятся героями фильма. Трагическое бессловесное лицо Розы Хайруллиной – знак, символ, не требующий литературного, словесного объяснения.

Как ни крути, сценарист – через слово – всегда находится в определенной зависимости от литературы. Режиссер, если он настроен на настоящее кино, обязан разрушать литературу, как Карфаген. Не оставляя от нее камня на камне.

Режиссер Миндадзе разрушает литературу сценариста Миндадзе. И в этом его индивидуальность, его стиль. Поэтому не всегда внятен диалог и порой «темен смысл». Потому что для него, как для настоящего режиссера, эффект впечатления дороже эффекта понимания.

Был еще сценарист, который освоил режиссуру с той же легкостью, свободой и талантом, как все, что он делал и писал. Геннадий Шпаликов. Которого Саша с любовью называет своим учителем.

«Милый Ханс, дорогой Петр»

Совершенно разное кино. «Долгая счастливая жизнь» и «Милый Ханс, дорогой Петр». Но есть одно важное сходство. И Шпаликов, и Миндадзе в поисках истинного кинематографа, как Грааля, действуют не в литературном, смысловом, а в метафизическом, магическом пространстве.

И даже финал, неожиданно сделанный по классическим драматургическим лекалам, когда милый Ханс возвращается в СССР фашистским офицером, это вовсе не уступка, не измена кинематографу, а сильный прием.

Застывший, впечатавшийся в русскую землю след его еще «прежней» ноги и след мыла на его «новом» лице во время бритья руками возлюбленной… Детали, тревожно готовящие финал. Бритва у горла. Саспенс. Время останавливается. И я жду. Я хочу, чтобы она перерéзала горло этому фашисту. И я молюсь, чтобы она не перерезáла горло этому человеку…

Кино не «вещь в себе». Оно возникает, в общем-то, в результате взаимного труда создателей и зрителя. Но сегодня зритель разленился. Современное кино приучило его к лености ума за короткий срок, полный технологических новшеств и миллионных бюджетов. И упадка культуры. И упадка стиля.

В кино, сделанном Миндадзе, постоянно ощущается труд ума и души, стиль и труд режиссуры. И зрителю надо бы ответить ему тоже трудом – восприятия. ◆

Нина Зархи – Александр Миндадзе

ГРОТЕСК И ЕСТЬ ПРАВДА

37

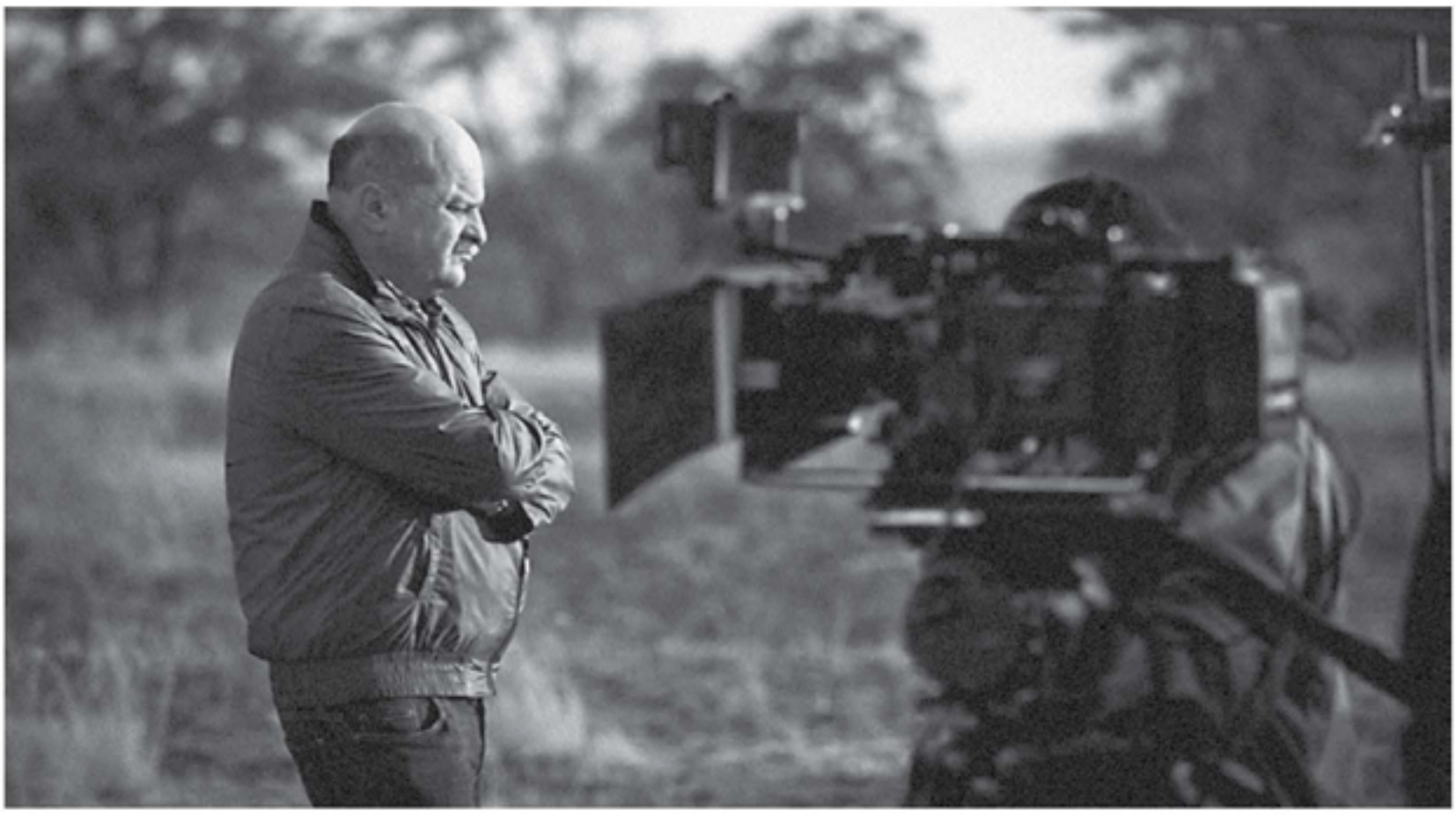
Нина Зархи. Начнем с названия, если ты не против. Оно очень точное. Понимаю его двусмысленность. Но хочется услышать твой комментарий.

Александр Миндадзе. Ты сама сказала – точное. Правильное название. Уже потому, что не пролетает незамеченным, вызывает вопросы. Ирония в нем должна быть ощутима, особенно на слух. Артистизм какой-то, намек на стилизацию, что ли.

Нина Зархи. Интонация старых писем. Трогательных обращений-клише, свидетельств мирного бытового общения. Но в твоей картине – ни мира, ни быта. И с ходу такой подсказкой объявляется конфликт, парадокс, противоречие. Тебе взрыв всегда нужен… Или зашкаливающее напряжение, которое и есть не отпускающее ощущение катастрофы.

Александр Миндадзе. Мне вообще интересно единство полюсов. Человек в своей двойственности. Она и создает напряжение. У событий, у поступков есть две правды, добро часто растет из зла и наоборот. Вот и копаюсь в этих противоречиях, стараюсь разобраться…

Нина Зархи. Полюса в твоем фильме сходятся в тождество, вытоптанная вроде бы тема двойников аранжируется неожиданно и на разных уровнях, смысловых и художественных. Пары: персонажей, поступков, событий – уход, возвращение, – коллизий, образов, символов… И, наконец, идеологическое обобщение этих парных значений. Замечательная сцена, когда движущиеся по заводским рельсам вагонетки кажутся забитыми двойниками: «А вон ты, усатый!», «А это ты, в очках». Здесь немцы – там русские. Здесь инженер–конвоир–стукач – и там. Параллельные прямые – рельсы – совмещаются, совпадают. Складываются в одну



Александр Миндадзе на съемках фильма «Милый Ханс, дорогой Петр»

дорогу, цели которой не видно, ее лучше не видеть, не знать. Потому что война идет не между врагами, а внутри человека, самой антропологической общности. Мир живет войной, твои фильмы всегда об этом, катастрофа всегда здесь и сейчас – вот твой диагноз, верно? Пакт Молотова – Риббентропа тоже форма, образ…

Александр Миндадзе. Абсолютно. Исторически он зафиксировал как раз неотменяемость внутренней войны, вроде бы оттянув, отложив ее реальное воплощение. На сюжетном уровне мне важно обозначить, когда происходит действие: это май 41-го. По самым разным, вполне понятным причинам важно, понимаешь?

Нина Зархи. Конечно. В том числе и для включения зрителей в интригу – мы жалеем реальных персонажей: наивные, они планируют на август нехитрые радости совместной рыбалки, а мы-то, не наивные, знаем, что их, бедных, ждет.

Александр Миндадзе. Ну да, но я на этом не сосредоточиваюсь, чтоб в частности, в жалость, в сторону такого, знаешь, мимолетного и, как бы сказать, нетрудно дающегося сочувствия не увести рассказ.

Нина Зархи. Тебе важнее не конкретный исторический, не персональный опыт, а его закономерность, неизбежность, неодолимость. Античная трагедия в подкорке, а не социально-психологическая драма.

Александр Миндадзе. И поэтому мне так нужны были крайности. Чередование покоя, мира, подчеркнуто ритуальных картин: отлаженная церемония обеда, похорон, чинная игра в шахматы, идиллия на солнечном берегу… И бешенство, ярость, взрыв, пылающий человек, открытый огонь, шипящая кипящая лава, выстрелы, лай собак.

Нина Зархи. Но в фильме не чередование. Потому что нет оппозиции – нет альтернативы катастрофе. И это самое страшное. Война – всегда.

Она во всем, в любой самой пристойной форме: тот же обед – балетная выверенность отрепетированного ритуала. В нем напряжение такое же, как в плавильной печи. И в постельной сцене, и просто в поцелуе, в танце, и в монотонной качке лязгающей платформы, везущей в цех людей в темно-голубом цвете – Пикассо голубого периода – робы и одинаково повязанные косынки.

Александр Миндадзе. Да, для меня принципиальна сиюминутность. Ощущение того, что все не завтра происходит, а сегодня. То, что у меня всегда в завязке катастрофа, я предложил в одном интервью назвать моей профессиональной инвалидностью. Мне нужен внешний знак внутренней деформации минувшего века. Тотальной.

Нина Зархи. И на фабульный уровень ты это тоже спускаешь. Ханс – меченный шрамом от ожога; и собака со шрамом; и застывшее маской смерти лицо Розы Хайруллиной; и след, который только одному герою по ноге – ботинок ли на ней, как в начале, или сапог офицерский в конце. Хотя символика – это как ружье, стреляющее в конце, – очень уязвимая вещь, и обвинений в литературной сконструированности, в рациональности не избежать.

Александр Миндадзе. Понимаю. Но ничего в свое оправдание сказать не могу. Конечно, действие приподнято, условно. И нарратив не линейный, отпираться не буду, и обвинения в затемненности смысла, непонятности сюжетных ходов я слышал. По-моему, все в этой истории ясно. Вероятно, я мог бы писать и более бытово и разложить все по полочкам, как приучили сериалы: «Едут немцы. Пейзажи России. Вот мы приехали, здесь будем варить стекло с добавками, оно нужно для сверхточной линзы» и т.д. Но мне это неинтересно. Да, сценарий для меня литература, но я его, когда пишу, уже в кинообразах вижу. А диалог в «Хансе» менее ритмизированный, чем в последних картинах или в наших с Вадимом «Магнитных бурях» – там вообще стихи были. Здесь разговоры более житейские, но и они, разумеется, не на улице подслушаны.

Нина Зархи. В твоей картине сумасшествие мира, алогизм и аморализм истории, смятение человечества, хаос чувств – как можешь об этом ты, всегда говорящий о людях под током, говорить в спокойной реалистической манере?! Идея, замысел да и интрига у тебя, как я понимаю, сразу рождаются в форме сгущения, концентрата. Поэтика взрыва – это сразу «что» и «как».

Александр Миндадзе. Конечно. Поэтому у меня всегда спрятанная экспозиция. Может, она смущает. Но я по-другому работать не могу, все свои сценарии так пишу.

Нина Зархи. Поясни.

Александр Миндадзе. Сам сюжет является экспозицией. Когда сначала действие, а зато потом характеры тоже становятся сюжетом.

Нина Зархи. Ну да, потому что мотивов у действий нет. Оправдывающих.

Александр Миндадзе. Раз герои – сюжетообразующие, то и мотивы движения сюжета – сами герои.

Нина Зархи. Здесь – Петр и Ханс. Само их соприсутствие в одном пространстве – цеха, дома, кузова грузовика, страны, мира – уже сюжет, история и История. А остальные?

Александр Миндадзе. Они – производные от этого милого Ханса, дорогого Петра.

Нина Зархи. На правах подробностей сюжета, коллизий, проясняющих главную идею.

Александр Миндадзе. А она мне кажется предельно понятной. Как и интрига: немцы и русские, враги, вместе делают сверхточную линзу, которая поможет им уничтожить друг друга. Творят свою смерть. Такая вот модель существования человечества. Люди одинаковые – ну я утрирую, конечно. Природа их предельно похожа.

Нина Зархи. Даже в репликах есть подсказки. «Плачь, немец! Или русский уже?» – обращается Грета к Хансу. Твоя поэтика в каком-то смысле гротеск. Запредельная крупность – его пластическое осуществление. «Театр – не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло». Линза ведь еще и метафорическое изобретение, приближение она дает, но и деформацию; ты же говорил о деформациях века – когда глаз видит не целое, а лишь его часть. И это вовсе не облегчает узнавание другого – у тебя и текст такой есть: «Себя сначала узнать надо, потом – стекло». Не получается узнать. В этой картине у тебя фантастическая кинопластика. Заполненность экранного пространства – теснота мира. Но еще и гораздо большая символическая плотность, густота образов, чем раньше. Ты согласен?

Александр Миндадзе. Вероятно, это потому что содержание многомерное. В нем самом плотность, концентрат. Но я, поверь, ничего специально не шифрую, не нагружаю дополнительным подтекстом, не прячу хитрые смыслы, не загадываю загадки. Неужели фильм так перегружен?

Нина Зархи. Нет. Ты, напротив, прозрачной символикой вытаскиваешь суть. Скрытую за обыденной формой. Реальное действие, бытовой предмет, поступок у тебя укрупняются и вырастают в иносказание. Благодаря бесстыдной, я бы сказала, символике. Огонь; хрупкое стекло; сама линза – лупа и прицел; ожог; бритва; девочка-жертва; бесконечная дорога, наконец, смерть – все наделено символическими коннотациями. И еще одна важная метафора – непонятный отчуждающий язык.

Александр Миндадзе. О, это вообще особая радость для меня была – работа с языком как с материальной средой. И со звуком. Лязг вагонеток, скрип механизмов, скрежет металла, визг колес на рельсах, шипение огня в печи. Никаких природных шумов, даже в единственном эпизоде на природе, на берегу пруда – там поезд идет, стуча колесами по рельсам. И вся эта металлическая симфония то нарастает, то уходит в нейтральный фон и восходит в конце концов к Шёнбергу. Замечательный был композитор на фильме, и звукорежиссер, конечно.

Нина Зархи. Тут выскажу, в связи с языком, одно свое наблюдение. Язык у тебя работает как плотная среда, как отдельный герой со своей

Олег Муту на съемках фильма «Милый Ханс, дорогой Петр»

нагрузкой, именно потому что это *чужой* язык. Непостижимый, как все чужое. Мне кажется, что это было счастливое озарение – взять чужой народ для рассказа о нас. И – обо всех. Потому что в чужих, «не знакомых до слез» в их индивидуальных частностях, вглядываешься через линзу. Через линзу уже закрепленной образности. Неродной мир непременно видишь через архетип – пусть это будет клише, – зафиксированный до тебя: в искусстве, в мифологии. Тебя не беспокоят тонкости личной психологии, не отвлекают, изначально отменяются отклонения – в биографиях, в характере, в реакциях. Твоей системе разговора о вечном, о трансцендентном, в твоем сюрреализме – поверх пугающе убедительной социальной конкретики – такой метод очень подходит. Канонический тип – прекрасный шанс быть мгновенно понятым и убедительным. Ты ведь все равно *свою* реальность создаешь, так зачем тебе уколы и чужого, и собственного опыта: нет, наш человек так не пьет, не плачет, не дерется?! У тебя – «узаконенные» образцы.

Александр Миндадзе. Точно. «Гибель богов» все время маячила перед глазами. Ситуации героев я через шедевр Висконти видел. Вообще, знаешь, это очень интересное соображение. Мне было так хорошо работать, так свободно я себя чувствовал в этом материале – как никогда. Такая радость безответственности, безграмотности, никаких, что называется, «примеров из жизни». Которые действительно часто тормозят, корректируют генеральную линию, вносят ненужные сюжетные добавки. Я следовал только за духом того, что хотел сказать.

Нина Зархи. Ну да, у тебя была «охранная грамота» чужака. Ему позволен перебор. Если немка – то, конечно, Гретхен, Грета. Больше немка, чем героини Фасбиндера. И собака, немецкая овчарка, – тоже Грета. Мы видим Грету глазами насмотренного автора: пилотка, отчаянно

На съемках фильма «Милый Ханс, дорогой Петр»

алое платье, танец, резкий и сухой, как марш, рука вскинута для салюта, лицо жесткое, непримиримое к себе самой. С самого начала мы понимаем, что на этом лице никогда не будет – и не было – выражения безмятежности. У немцев этот тип называется «человек трагедии». Каждый из твоих героев – человек трагедии. То есть тот, у кого выбор уже сделан, и этот выбор выше личной биографии, логики жизни, выше морали. Кроме Ханса, да?

Александр Миндадзе. Да, Хансу все же дана как бы попытка к бегству. И в иносказательном смысле тоже. И в сюжете. Он живой: он мечется, он чокнутый даже, смятение и хаос – в нем. Ему даны реальные характеристики и поступки: дошел до точки – от бессилия и бессмысленности – и, обезумев, устроил аварию; пришел к Петру потом; пришел, можно сказать, к матери погибшей девочки – там, в вагоне, где он кладет руку на ее ладонь, прикрывающую глаз, как будто помогая ей не смотреть, не видеть; потом попытка удрать с семьей Петра; танец с парикмахершей и отказ от продолжения флирта… Ханс выделен – он меченый. И именно к нему обращено пророчество: «Два выстрела было – третий твой».

Нина Зархи. Ханс – блестящая уступка человеческому «что ты во мне нашла?», как спрашивает он у Греты. «Тебя». В остальных тебе не важна идентичность. Даже мотивы заточения в этой страшной дыре на страшной работе – бэкграунд, так сказать, – это демонстративно общее место: дети, надо деньги посылать, за дом выплачивать… Только Отто – босс и не имеет даже таких подпорок реальной жизни.

Александр Миндадзе. У него была своя подробность – намек на гомосексуальность. Но я его убрал. После долгих колебаний. Во-первых, мне показалось, что это немного дежурный момент, штамп. Такой обязательный штрих в раскладе героев. И во-вторых, реплики шутливые:

«Профессор, – Вилли с усмешкой, – вы предпочитаете курочек или нет?» – эти реплики шли на единственной в фильме сцене идиллии – тоже иллюзорной, конечно. Берег пруда, солнце, отдых. Рыжая жена Петра там, ну и все остальные…

Нина Зархи. Почти «Пикник» Ренуара. Мизансцена потрясающая, страшные ботинки Ханса на крупном плане посягают на умиротворенность.

Александр Миндадзе. Вот и текст там мне совсем ненужным показался, он мешал выдвинуть вперед заводские шумы. Они нарастают, и вдруг прямо по голове у Ханса идет поезд. Почти черная горизонтальная прямая грохочущего состава режет картину от края до края. И потом наезд на воду, озеро – мы до этого ее не видели, и Вилли ныряет – брызги. В следующий раз мы увидим воду в финале, когда брызги полетят в лица солдат на мотоциклах. Ради целостности сцены я к чертям послал подробности про очкарика этого, Отто.

Нина Зархи. В нем важно, мне кажется, что он близок ницшеанскому типу. Тому, что описан в «Рождении трагедии из духа музыки». Ему не нужна биография, прошлое, мотивы и т.п. Его мотив – предложенная цель. Перфекционизм. Совершенство результата. Он слуга цели, раб линзы, которая, будучи орудием разрушения, является и свидетельством человеческого гения. Осуществление цели – триумф совершенства – «скажите браво, Ханс!» – освобождает от гнета вопросов о морали. Нельзя останавливаться на пути в тупик. Дорога узкая и прямая, как ствол орудия на танке, – у тебя это гениальная дорога без конца, снятая через затылки из кузова грузовика, увозящего – куда? – Петра с семьей. Надо дойти до конца, до дна – чтоб подняться. «Пессимизм силы» видел в таком сверхчеловеке и таком выборе немецкий философ. Отто не мучают вопросы, терзавшие изобретателей атомной бомбы. Но твоя – авторская – линза для зрителя эту проблему укрупняет.

Александр Миндадзе. Конечно, история жертвенной работы на изобретение, которое принесет жертвы, – реальна. И в ней всегда есть актуальность. Как и в идее достичь дна, чтоб потом, может, выбраться на поверхность. Не знаю…

Нина Зархи. Ну да, в «Магнитных бурях», как ты потом говорил, «мы с Вадимом показали, что жизнь продолжается, хоть как-то». А в «Хансе» – жизни конец. И дело не в смерти героя в финале, а в самом существовании всех персонажей до этого. Это постапокалипсис. Жизнь в плавильной печи – температура отношений друг с другом, и миром вещей, и с собой – раскалена до таких градусов, которые могут дать и дадут – и дают – только взрыв, ожог, гибель. Напряжение экранное даже пустых – безлюдных – сцен материально. Статика – говорящая: мир *перед* грозой. Громыхает внутри. С первых кадров возникает аналогия с немецким экспрессионизмом. Вы с Муту, с художником Кириллом Шуваловым специально к этому шли?

Александр Миндадзе. Нет. Специальных установок я не люблю, но параллели или переклички возникают по ходу дела. Много читали,

смотрели. Строишь мизансцену, ищешь ракурс, крупность, цвет, освещение – потом чувствуешь, что это действительно близко к живописи. Или к любимым фильмам.

Нина Зархи. Исходные ситуации схожие – экспрессионизм-то возник в опущенной до дна Германии после первой мировой. Хаос, экстатическое, горячечное состояние, категорическая потеря веры в разум и логику жизни. Жизнь нельзя признать логичной, иначе придется принять логику неправильной цели, поражения, бессилия. Реалистическое изображение мира многим казалось соглашательством с его уродством. Только ощущение, эмоции боли, только крик – так чувствовали и экспрессионисты, и, скажем, Мунк, которого они боготворили. Его «Крик». Или «Рыжая девушка» Нольде – она просто сестра твоей, на том же полыхающем фоне. У тебя такая же, как у них, пылающая охра, угловатые линии, фронтальная теснота. Страсть и отчаяние. Твой метод – овеществление сошедшей с ума действительности. «Ханс» – самая последовательная из твоих картин, потому что способ рассказа абсолютно равен идее. Перенасыщенная образность каждый раз подсказывает эмоцию, а она – смысл.

Александр Миндадзе. Я рад, что ты это заметила. Потому что я ничего не выдумывал искусственно. Например: ага, откажусь-ка я от «летящей» камеры «Отрыва» и «Субботы». Чтоб удивить – мол, мы с Олегом и так умеем. Картинка вместе с замыслом родилась.. Или вот ты сказала про Рыжую… Чтоб она такой – горящей – получилась, я огонь резал и резал в монтаже, плавку в печи, и она тогда как будто из огня вышла. Жизнь – люди, отношения, события – все это плавильный котел. По-моему, все ясно. С другой стороны, и упрощать не могу. Бергман после «Персоны» сказал с облегчением: я теперь абсолютно свободен, так как впервые наконец выкинул это проклятое евангелие понятности.

Нина Зархи. Тут не удержаться от хрестоматийной строки из пастернаковских «Волн»: «Нельзя не впасть к концу, как в ересь, в неслыханную простоту». Правда, финал там неожиданная перекличка с Бергманом – и с тобой: «Она всего нужнее людям, но сложное понятней им». Разумеется, я упрощаю мысль поэта до буквализма, речь, конечно, не только и не столько об эстетической внятности. И все же в твоем случае именно сложность делает понятным замысел. Удвоение, утроение символов, повторы образов, метафорические акценты, перебор, когда и пластика, и цвет, и звук, и афористическая реплика-формула – все работает ежесекундно… В одном флаконе и удар по нервам, и философский подтекст, и грубая игра… Как в потрясающей сцене, где Ханс вставляет вожделеющей его Грете шахматную фигуру между ног…

Александр Миндадзе. Это понятная сцена? Ханс, садясь с Гретой играть в шахматы – она настаивает, хотя хочет совсем другого от него, – уже совсем бешеный к этому моменту. Его уже нет – он себя не ощущает. Плоть ему уже не нужна. А эмоций нет. Игра – замена секса; их

На съемках фильма «Милый Ханс, дорогой Петр»

одержимое мифической целью и одновременно лишенное страсти монотонное существование, приговоренность быть вместе – заточение в роскошной квартире, – замена жизни. И тогда только шахматную фигуру он может, издеваясь, ей предложить вместо себя: «Но это же белый король, ариец, не негр какой-нибудь». Замена мужского, человеческого – все уже не настоящее.

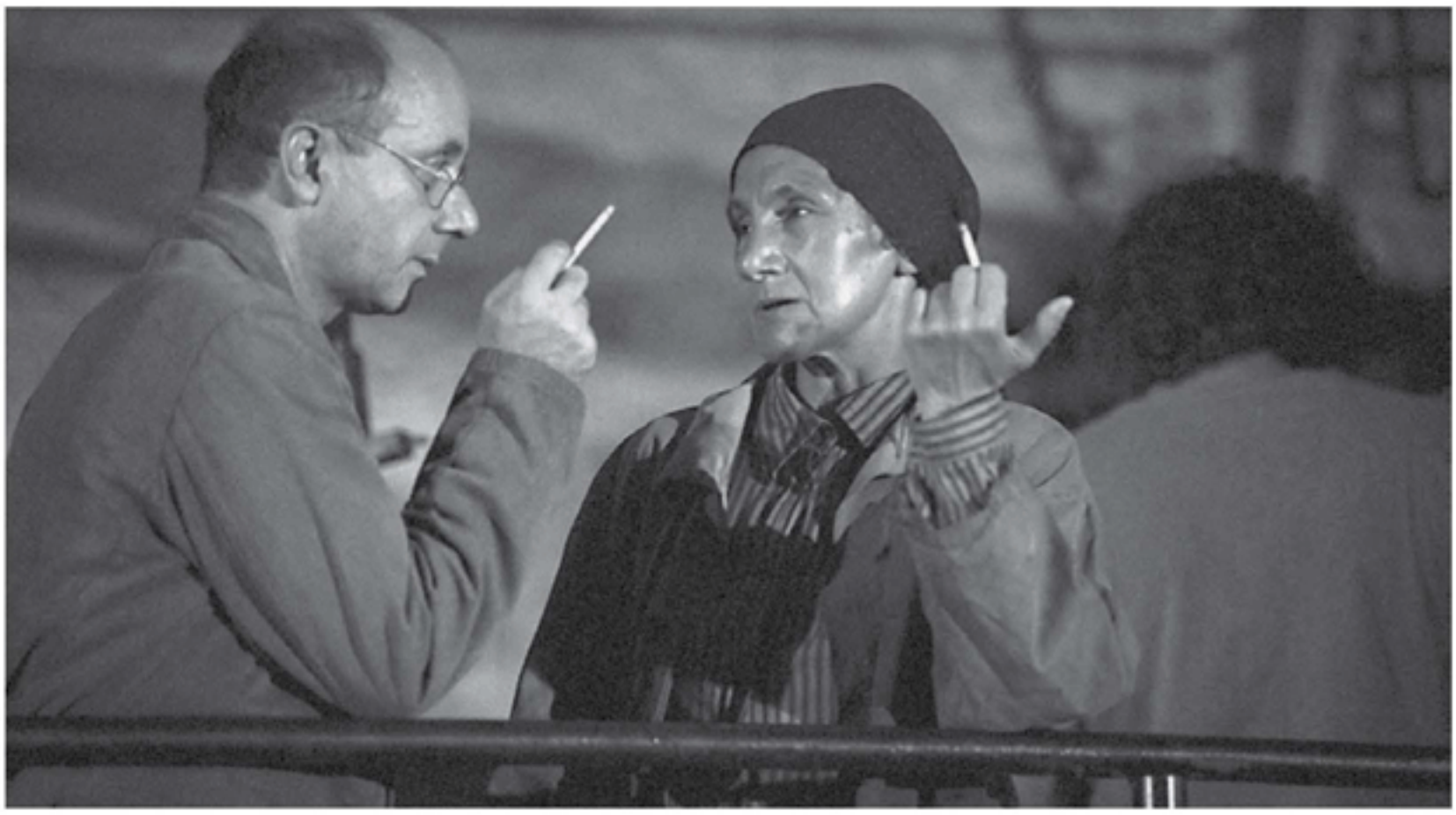
Нина Зархи. Для тебя апокалипсис не реалистическим нарративом берется. Гротеск – адекватный метод.

Александр Миндадзе. Для меня гротеск и есть правда. Правда о реальности. Потому что гротеск и вытаскивает суть на поверхность.

Нина Зархи. В твоей картине и смерть не естественный финал жизни – она замена ухода. Самоубийство, как у Вилли, сакральная жертва, игра с судьбой в русскую рулетку – или тоже самоубийство – Ханса: он же возвращается на место преступления – за возмездием, да? Но саму смерть-то его ты не показываешь… «Сумасшедшая с бритвою в руке…» – у горла… ЗТМ. Это, кстати, тоже вызвало у некоторых недоумение: так убила или нет?

Александр Миндадзе. Ну не мог я снимать «в натуральную величину», как парикмахерша перерезает горло. Крови потоки… Другое кино, разве нет?

Нина Зархи. Да мне-то финал очень нравится. Зачем нам видеть физическую смерть героя? Он умер, когда в первый раз оказался в этих местах. А сейчас вернулся это удостоверить. «Благодаря вашей линзе жертв будет меньше», – бросает Хансу приехавший с ним офицер. Это голевой пас, понятно. Ждешь ответа – и пожалуйста: «Или больше». Аукнулось давнее предупреждение: вот он третий выстрел, вот она жертва. Поразительная, какая-то надмирная картина в высвеченной добела парикмахерской, где на всех стульях белые простыни-саваны.



На съемках фильма «Милый Ханс, дорогой Петр»

И зеркало, и белая мыльная пена. И женщина появляется откуда-то из-за кулис, как палач. Утрированно долгая подготовка к убийству, томление безрадостной эротической игры…

Александр Миндадзе. Это как бы та их встреча, которую он отверг, понимаешь?

Нина Зархи. Ну да, рондо такое, все закольцовывается, и резко, как гильотина, – черный экран. «Черный квадрат», поверх всех эмоций, сразу вспыхнул в голове: ты умеешь «разум и чувства» дать вместе. Хотя вроде бы решительно пренебрегаешь приглашением к идентификации. Психологию исключаешь, а герою, хоть умри, сочувствуешь.

Александр Миндадзе. Я сочувствую, но стараюсь быть объективным автором-свидетелем. Это про метод. Ну и потом, если в психологию влезать, получается: мне жалко Ханса, потому что он такой и еще вот такой. А дело ведь не в этом совсем.

Нина Зархи. Людей вообще жалко – об этом же речь, да?

Александр Миндадзе. Катастрофа, апокалипсис – то, что люди делают с собой, друг с другом, с миром. Это отчетливо видно через увеличивающее стекло – линзу. Конечно, повезло, что факт такой исторический подвернулся.

Нина Зархи. Не подвернулась бы эта реальная линза, ты бы что-то другое нашел. Сюрреализм замысла – твоя органика. Я хочу к финалу вернуться. Смерть у тебя всегда за кадром. Почему?

Александр Миндадзе. Не знаю, мне важна реакция на нее. Физиологическое отторжение даже. Вот Отто тошнит на похоронах погибшей девочки.

Нина Зархи. По вине Ханса погибшей – если на фабульном уровне.

Александр Миндадзе. Ну да, и как это воспринимать? Как выйти из себя? Отто выворачивает, он блюет. Мне было ясно, что надо делать именно

так. Был только вопрос, насколько натуралистично можно это снимать. Понимаешь, такие вещи не специально выдумываются – их сюжет требует. Это не иероглифы для запутывания граждан.

Нина Зархи. Метафизические смыслы, символы – все, хоть и насыщенный у тебя раствор, рождается, по-моему, естественно, из сюжетной надобности. Или ею оправдывается. Символы у тебя сюжетообразующие: линза, огонь, стекло, люди-титаны, в огне не горят. И Петр про Ханса: «Это брат мой». Важнейший символ – чужой язык, невозможность общаться, понимать, мнимая немота Ханса в доме Петра. «Я согласен, – уступает он просьбе Греты сыграть с ней в шахматы, – но при одном условии: молча». – «Почему?» – «Понимаешь лучше». Или вот след… впечатался Ханс в нашу землю… Остался здесь.

Александр Миндадзе. Без него я бы не мог перейти к финалу. Сапог там или нет – не важно. Но это точка сюжетная – перед ней катарсис немцев на мотоциклах. Простые, красивые, счастливые лица. След – точка внешнего сюжета, отбивающая время.

Нина Зархи. Оно сгущенное, это концентрат: здесь и сейчас, везде и всегда. Мифологическое время.

Александр Миндадзе. Может, поэтому и не понимают многие, что внешней хронологии вроде нет? Если бы было: день первый, день второй… Но я ведь флажки расставляю, разжиженности только не хочу, жвачки.

А так… Все не случайно, я бился над какими-то вещами, которые мне были необходимы. Например, когда герои спорят, кто виноват в том, что стекло не получается, идет настоящий театр, специально затянутый, громкий, на безобразном крике разговор, через паузы, как в Малом театре. А потом, когда мужчины дерутся, Грета стоит, почти голая, говорит про ребенка и не соображает, в каком она виде. Дальше камера берет ее с пилотки, и мы специально не снимаем головы мужчин, я даю женщине свободу индивидуального подхода – как будто непонятно, где это происходит.

И вот она садится… Я говорил Биргит: ты должна сидеть, как Мэрилин Монро. И куришь, выпиваешь, достаешь фашистский портсигар с ощущением-уверенностью, что ты в мире – одна. Одна! И вдруг – ты что-то сказала, и выясняется, что все-то еще за столом сидят. То есть я Грету специально автономизировал здесь, создал ей ее историю.

Нина Зархи. Пластика, изображение фантастическое. Не могу забыть стрелу бесконечной дороги – бегство Петра с семьей. Эта бесконечность пути – без боковых пейзажей, как будто мира вокруг нет, – это же тоже флажок, как ты говоришь. В никуда бежит Петр, Ханс с ним хочет, но никому не убежать.

Александр Миндадзе. Ну вот тебе и внятная фабульная коллизия. Снято сквозь затылки, камера – на затылке, впереди – только пустота. Которая длится и длится, одним длинным планом. Я бился над этим – длить или резать; некоторые ворчат: ну сколько можно? Но ведь

образ работает не хуже слов объясняющих. Я даже нажимаю где-то, не боюсь котурнов – вот эта радость победного въезда немцев на мотоциклах, брызги воды на лицах, – и Шёнберг запылал, великая музыка вместо лязга, наконец. Или двойники-русские на вагонетке, про это же картина: у меня более буквально было, даже своя «Грета» там была – убрал. И более, может быть, понятной была сцена, выразительней, когда Ханс отказывается идти с парикмахершей. Но ведь и сейчас ясно: Ханс ее обнял, и она заговорила по-немецки, он отшатнулся, как бы говоря себе: «Как она могла меня почувствовать? Мой немецкий член?»

Нина Зархи. Он собой боится быть. Но люди не хотят «читать» образы, они хотят если не последовательного изложения, то развязывания всех драматургических узлов. Догадываюсь, что даже те, на кого картина производит мощное впечатление – благодаря ее выдающейся киногении, – не довольны тем, что понимают не все сценарные ходы. Считают, либо ты не додумал чего-то, либо нарочно запутываешь. Например, спрашивают: почему Петр сразу не прогнал Ханса, когда тот пришел после аварии, опасно ведь, а он: «Пойдем со мной». Здесь ведь внефабульный мотив: Петру, как и Хансу, нужно дойти до конца. На таких сдвигах из бытовой логики в притчу многие спотыкаются.

Александр Миндадзе. Знаешь, меня это, конечно, огорчает. Но одно могу сказать: я на этой картине был собой доволен – не про результат говорю, а про работу. Очень активен был, продумывал каждую деталь. Я отвечаю почти за все. Но, естественно, без Муту не получилось бы. Олег – выдающийся оператор. Художник тончайший. И технический гений. Он специальные линзы использует, есть такие у него, которые все чуть деформируют, но зато дают поры кожи, это приближение гипертрофированное.

А эти бесконечные одним планом снятые проезды по цехам, когда лица буквально покрывают экран. Художник замечательный, Кирилл Шувалов. И завод этот на Украине в Никополе трубный – с ним очень повезло.

Нина Зархи. Он у вас тоже абсолютно сюрреалистический. Все в нем снимали или павильоны строили?

Александр Миндадзе. Шестьдесят километров рельсов петляющих и сам цех – огромный, пустой – реальный. Но с подстроенной декорацией, по старым чертежам. Мы могли проехать сквозь весь длинный-длинный цех и получить контраст солнечного света и тьмы и вдруг опять выйти в солнце. Когда Вилли погиб, они едут дальше, не останавливаясь, одним сквозным планом все снято. А вот печь – муляж. И интерьеры, квартира… – на заводе строили, в столовой. Завод-то не работает.

Нина Зархи. Ты вот говоришь: флажки – для ясности – расставил, даже котурны себе позволил – сцена верности с собакой, той самой, и шрам Ханса, или танец Греты, или мощнейшая скульптурная пара Ханс и мать девочки (Хайруллина), кипящая лава, и эта кода – Отто:

На съемках фильма «Милый Ханс, дорогой Петр»

«Кричите, Ханс, браво, вы сделали эту линзу!», и встык: «Браво!» – это Ханс сам себе говорит, когда он уже «немец в мотоциклетке», спустя месяцы, смотрит в бинокль через ту самую линзу… Но в основном твои флажки, акценты расставлены для эмоционального подключения, я бы сказала, чувственного. Или для входа на территорию иносказания – не для прояснения перипетий. А зритель именно этого ждет. Вот и фестивали не всколыхнулись – что дико, на мой взгляд. Мне не только за твой фильм обидно, мне видятся в этой эстетической позиции значимые и тревожные симптомы. Отдельный позор, что в Москве не наградили твоих артистов.

Александр Миндадзе. Немецкие артисты действительно фантастические. Не просто мастера — тонкие люди, прекрасные книги читают, думают… А что касается фестивалей… это нормально: думать о судьбе фильма – но только после. Когда работа закончена. Поверь, я знаю, как снять, чтобы понравиться среднестатистическому фестивалю. Хотя и там все сегодня потянулось к мейнстриму. Олег Муту презрительно называет это: «делать кино для красной ковровой дорожки». Но не так много времени осталось, каждая картина – кусок тебя самого…

Нина Зархи. «В фильмах я экранизирую себя», – сказал ты как-то.

Александр Миндадзе. Именно. Как же я вдруг не свое на экран вытащу, а чье-то чужое, постороннее, для меня неестественное… зачем? ◆

Никита Карцев

ВОЙНА ДАВНО ЗДЕСЬ

«Милый Ханс, дорогой Петр»
Автор сценария, режиссер Александр Миндадзе
Оператор Олег Муту
Художник Кирилл Шувалов
Композитор Валерий Сивер
В ролях: Якоб Диль, Андрюс Даряла, Марк Вашке, Роза Хайруллина, Биргит Минихмайр, Марк Хоземанн, Светлана Косолапова, Анна Скиданова и другие
Студия «Пассажир», Ma.Ja.De., AI FILM
Россия – Германия – Великобритания
2015

«Брат Дэян»
Автор сценария, режиссер Бакур Бакурадзе
Оператор Николай Вавилов
Художник по костюмам Невена Милованович
В ролях: Марко Николич, Михаил Тиринда
Vita Aktiva
Россия – Сербия
2015

Режиссера часто сравнивают с диктатором, военачальником, а процесс киносъемки – с проведением сложной войсковой операции. Слишком близкой, синонимичной представляется природа тех и других действий. Начиная от инструментария: чем более изощренные средства находятся в руках режиссера, тем шире зона их воздействия. Заканчивая самой сутью этого производства: несмотря на цепочку технических революций, создание кино до сих пор остается дорогим и малодоступным удовольствием. Чем масштабнее замысел художника, тем больше преград ему приходится преодолеть на пути к реализации. Автору в любом случае, будь он хоть Наполеон, хоть Махатма Ганди, необходимо увлечь за собой внушительную группу посредственных людей. Тех, кто выступает посредником между замыслом и восприятием готового фильма.

←
«Милый Ханс, дорогой Петр»

Задача атрибутирования кинофильма усложняется, когда на эту роль помимо режиссера претендуют инвестор, меценат, продюсер (особенно когда в этой функции выступает не частное лицо или производящая компания, а эфемерное «государство»). Все это вместе запускает непростой механизм борьбы за авторство, а мы снова возвращаемся к авторитарной и чуть ли не милитаристской природе кинематографа. Не к войне тут как искусству, а к искусству, в каком-то смысле действующему, как война.

В этом контексте любое кино о войне и вовсе выглядит как попытка затушить маслом огонь. Всю свою историю – от «Броненосца «Потемкин» до «Трансформеров» – кино любуется насилием, живет за его счет, превращая его в аттракцион. Не уходя так уж далеко и от античного принципа «хлеба и зрелищ». По этой же причине часто не достигают коммерческой цели антивоенные, декларативно пацифистские фильмы. Если первые выводят на экране героев, то вторые – жертв. В итоге и те и другие находят каждому свой смысл для изображения смерти, а значит, косвенно и для мотивации убийства.

Один из самых простых способов преодолеть это противоречие – вообще не показывать войну, насилие, кровь. Оставить их за кадром. Но тогда задача – увлечь аудиторию – усложняется многократно. Возрастает риск того, что картина просвистит мимо зрителя, в лучшем случае по касательной.

Александр Миндадзе использует эффектный ход: переносит время действия своего фильма «Милый Ханс, дорогой Петр» в май 1941 года, когда до наступления гитлеровской Германии на Советский Союз остается месяц. Приглашенные немецкие инженеры с завода «Карл Цейс» работают на советском заводе над выплавкой сверхточного оптического стекла. Войны как бы и нет вовсе. Она уже идет, но где-то, не здесь.

Есть четверо героев. Один усатый – Вилли, второй очкарик – Отто, третья рыжая – Гретхен. Четвертый – Ханс, и все, что мы можем разглядеть в нем поначалу, – это его бритый затылок. Человек, строго действующий по правилам, а потому без свойств, без характера, без натуры. Он не участвует в конфликтах между коллегами, да и вообще избегает любого взаимодействия с посторонними. Одинаково упуская возможность как для резкого комментария в сторону главного инженера Отто, так и для мимолетной связи с Гретой.

Особое состояние, индивидуальная отличительная черта приходит к Хансу после спровоцированной им же аварии на заводе – в тот момент, когда он впервые решится отойти от формальной инструкции. Появляется ожог, а потом и шрам на щеке. Вместе с ним к Хансу приходит озарение, которое больше походит на наваждение. А оно уже провоцирует появление новых связей, отношений, толкает Ханса на следующие безрассудные поступки. Вскоре окажется, что авария котла на заводе – лишь первый взрыв в продолжительной цепной реакции.

В фильме есть выдающаяся центральная метафора. Немцы-союзники на советском заводе создают не пушки, не самолеты,

«Брат Дэян», режиссер Бакур Бакурадзе

а изготавливают именно стекло. Оптика – вот еще одно понятие, которое так сближает кино и войну. Ее с равным успехом можно пустить в ход, чтобы навести резкость, приблизить прошлое (или будущее, в зависимости от стороны линзы) – и отдалить нас друг от друга. Она, можно сказать, идеально подходит как для светописи, так и для убийства. Человечество до сих пор не придумало более эффективного катализатора прогресса, чем война.

Ирония, заложенная в названии картины, со временем все острее принимает очертания издевки. «Милый», «дорогой» – эпитеты далеко не из этой пьесы. Здесь все, особенно любовь, представлено в гипертрофированно грубом свете. Сцена с белой (арийской) шахматной фигурой, которую Ханс стремится засунуть Грете между ног, одинаково точно отображает его отношение и к конкретной женщине, и к самому процессу – как к надоевшей игре, доведенной до механистического бесчувствия, – и даже к его политическим взглядам.

Что касается Петра, то он, строго говоря, вообще в этой истории ни при чем. Унифицированный до высокого немого силуэта, он попросту случайно попадает под раздачу. Не человек, а рычаг, приводящий в исполнение второй акт. Но нажимает на него все равно Ханс, в котором и близко нет ничего милого. Да и Петр ему нисколько не дорог. Как и в случае с Хансом, единственное, что выделяет Петра из молчаливой массы советских рабочих, – авария, взрыв, связавший обоих смертельной тайной. Оттого Ханс испытывает к Петру смешанное чувство тяги и отвращения, как к орудию убийства, на котором остались твои отпечатки.

Как и положено убийце, Ханс снова и снова будет приходить на место преступления. Сначала на похороны к погибшей во время аварии рабочей, Зойке. Потом «в душу» к ее подруге, для которой Ханс тоже болезнь, наваждение. Возможность раствориться в другой реальности, отвести глаза от разгоревшегося пламени. Будто смерть на немецком

«Брат Дэян»

языке, которым они оба владеют, выглядит хоть немного иначе, чем на любом другом. Он шарахнется от нее, как перед этим обнимет облаченную в молчаливый траур мать Зойки. Как позже спрыгнет с борта грузовика, везущего Петра, его жену и двух детей прочь. И тот, и другие – ведомые малодушным порывом избежать беды. Но грузовик идет своим путем, Ханс своим – и все к катастрофе.

Миндадзе использует тот же прием, что и всегда: показывает внешне благополучный мир накануне конца. Но в случае «Милого Ханса…» уместнее вспомнить не предыдущие работы Миндадзе, а «Белую ленту» Михаэля Ханеке. Среди выведенных австрийцем на экране подростков, с бесчувственной жестокостью втыкавших лезвие ножниц в крохотную птицу, вполне можно представить себе юного Ханса. При этом критика Ханеке была направлена не на проблемных детей, а на общество в целом. Изначально порочное, оно несет в себе все признаки надвигающейся трагедии. Миндадзе крупным планом показывает как раз взрослых, вполне состоявшихся людей, у которых, казалось бы, должен быть выбор. Но и он мнимый. Несмотря на обещание, оба режиссера так и не фиксируют момент зарождения катастрофы. Время действия здесь не более чем уловка. Даже в первую минуту «Милого Ханса…» на экране только видимость спокойствия. Мы знаем, чем все закончится, а они там – нет. Оба автора играют с этим нашим знанием. Ставя нас в ситуацию предопределенности – хорошо известного страшного финала.

Нет никакого предчувствия войны. Нет никакого «накануне». Война уже давно здесь, она в самом разгаре (как формально – в соседней Европе, так и буквально – внутри каждого из героев). Более того, она и не прекращалась. Все вместе это рождает эффект иррациональной, неизбывной, роковой природы зла. Его невозможно ни объяснить, ни уничтожить. Катастрофа всегда с нами, живет на соседней улице, через стенку, в нас самих. По Миндадзе, любой мир изначально

несет в себе изъян, а оттого обречен. А убийство, к сожалению, – такая же часть жизни, как рождение и смерть.

Бакур Бакурадзе в фильме «Брат Дэян» подходит к проблеме фиксации войны без ее демонстрации похожим с заявленным Александром Миндадзе образом. Только выбирая за точку отсчета не месяц до начала, а пятнадцать лет после. Главный герой, вымышленный бывший генерал Дэян, скрывается от военных преступлений, совершенных в прошлом. Предчувствие войны заменили на ее последствия, но основной прием здесь в точности повторяет тот, что бьется в груди «Милого Ханса…»: мы заранее знаем, чем все закончится. Дэян будет арестован и передан трибуналу, как произошло с его прототипом – генералом Младичем.

Центральная метафора – и снова блистательная – тоже прямиком из военного времени. Генерал не расстается с табельным оружием. Но в противовес чеховскому ружью этот пистолет так и не выстрелит. Человек снова не властен над своей судьбой. Сначала инсульт, потом группа спецназа на вертолете (а на самом деле все тот же рок) предотвратят попытку суицида. Ему уготовано другое наказание, и избежать его он – не Иешуа, а Понтий Пилат – не в силах.

И все же в случае с «Братом Дэяном» на первый план выходит не исследование природы рока, отложенного возмездия, а взаимоотношение автора с его произведением.

Как синтетическое искусство кино унаследовало многие признаки и принципы предыдущих искусств, переосмыслив их и частично выведя на новый уровень. Здесь важен каждый кадр, но еще их последовательность в движении, монтаж, разная крупность планов. Фильм, в отличие от спектакля, представляет собой законченное высказывание. Все, что однажды пропущено через объектив, остается неизменным раз и навсегда. Кинопроизведение существует в сознании художника, как роман в голове писателя, а музыка – композитора, – «остается только его снять».

Бакурадзе ломает правила игры. Фильм начинается с черновых кадров с грязным звуком: люди где-то за камерой обсуждают бытовые вопросы съемочного процесса, в то время как режиссер движение за движением повторяет, чаще предваряет ключевую сцену фильма. Как раз сорвавшуюся попытку суицида. После он сделает нечто похожее перед сценой в кафе, где Дэян встретится с родственниками, и на улице – перед окнами любовницы генерала. Бакурадзе не просто предвосхищает развитие событий, а фиксирует, запечатлевает ход своих мыслей: вот замысел, а вот готовый результат. Вот кино «в голове», а вот – на экране.

Внешне абсолютно непритязательный, на первый взгляд даже лишний прием, нарушающий ритм и однородность фильма, – но в этот момент режиссер идет дальше, чем документалисты, авторы игрового кино и даже мокьюментари. Бакурадзе не приводит вымысел к внешнему виду реальности. Наоборот, он как раз себя – как единственный источник реальности в пространстве созданного им художественного произведения – уподобляет вымыслу.

Отныне автор и произведение – буквально – становятся едины. Входя в кадр, он выходит за рамки функций режиссера, превращается в одного из героев фильма. Не пришивает, не причисляет себя к нему каким-то инородным символическим элементом, а растворяется в своем произведении целиком без остатка. Сращивая, совмещая пространство кино и современного акционизма. Объединяя магию навеки застывшего действия и вечно живого.

Похожий прием мы видим в эпизоде с найденной видеозаписью жертвы в «Шультесе». Тогда и была заложена основа для будущего эстетического открытия, умножающего первоначальное накопление смыслов. Женщина, которая поет, – это сцена из жизни. Женщина, которая поет перед камерой, – уже акт искусства. Шультес, который смотрит запись с женщиной, которая поет, – это проникновение в чужую жизнь посредством искусства. Мы, наблюдающие за тем, как Шультес смотрит запись с женщиной, которая поет, – это проникновение искусства в нашу жизнь. Сквозь несколько уровней восприятия, отчего импульс на выходе хоть и ощутим, но скорее щекочет между ребрами, чем колет в сердце. В «Брате Дэяне» Бакурадзе, по сути, перепридумывает эффект присутствия, понимая его буквально. Больше нет никаких искажений, сила взаимодействия, трения сведена к минимуму. На нас обваливается тотальное кино. Кино предельной концентрации и без всяких примесей.

Кино как механизм – что оптическое стекло Отто в бинокле Ханса. Кино как искусство – то количество света, которое в состоянии пропустить линзы.

В природе кинематографа заложен еще один неразрешимый парадокс: сам деспотизм художественной воли кинорежиссера входит в противоречие с гуманизмом искусства как такового. Оба автора – и Миндадзе, и Бакурадзе – борются с этим парадоксом каждый по-своему, но схожим путем, пытаясь каждый на свой манер объять гигантскую тему под условным названием «все люди – братья».

В отчаянной попытке найти здесь что-то родное, Ханс переносит свою несостоявшуюся любовь к рыжей немке на сторожевую собаку. Обеих зовут Грета. Так в пространстве фильма человек сливается до неузнаваемости не только с другим человеком, но и с большим животным миром. Образ собаки на сторожевом заводе отсылает к «Сталкеру» с его зоной. Есть здесь и менее очевидная реминисценция. Финал «Милого Ханса…» визуализирует поэтическую метафору из «Зеркала» (кстати, тоже имеет отношение к стеклу): «…судьба по следу шла за нами, / Как сумасшедший с бритвою в руке».

Петра больше нет. Как сгинули его жена и двое детишек. Подруга Зойки заносит бритву над горлом Ханса, вернувшегося на тот же завод, вошедшего в ту же реку, вступившего в свой же след. Уже не инженером, а нацистом, врагом. Но взмах лезвия никого не вернет. Больше того, смерть Ханса лишит в ту же секунду жизни его убийцу, а вместе с ней, возможно, всю деревню. Это знает и Ханс. Как знает, что она

его все равно убьет. И оба они знают, что все это не имеет никакого смысла.

Гуманизм Миндадзе в детальном, дотошном воспроизведении именно этой тошнотворной бессмысленности происходящего. Эту мысль режиссер, как скрип железа по оптическому стеклу, проводит через весь фильм. Начиная с лицемерных улыбок за столом вокруг тарелок с супом, заканчивая – уже подлинным – мучением финальной сцены.

Похожая бессмысленность прослеживается и у Бакурадзе. Здесь иллюзорно, несущественно все: разрушенная старая телевышка, новая пропаганда на месте старой, грубые разговоры молодежи, которая ведет себя так, будто никакой войны никогда не существовало. Все это делает преследование старого генерала комичным, трагичным и одновременно избыточным в своей неотвратимости.

Гуманизм Бакурадзе в полном отождествлении себя с убийцей. В неразрывной связи с каждым из пострадавших в той трагедии. Не важно, держал он в руках автомат или дрожал раздетым у стены, ожидая расстрела. И снова автор и герой, жертва и убийца, человек и человек, кино и война одинаково неотделимы и губительны друг для друга.

И все же, оставаясь знаковыми произведениями искусства, и «Милый Ханс…», и «Брат Дэян» производят впечатление слишком герметичных, зацикленных на себе произведений. Оба, сами того не желая, оказались вне времени и пространства. Слишком недостает прямого взгляда на то, что происходит прямо сейчас. Так тот рок, в который долго и пристально вглядывались оба режиссера, повернулся к ним лицом.

Миндадзе говорит о предчувствии войны, когда она уже давно в самом разгаре. Бакурадзе описывает ее последствия, когда не видно ни ее конца, ни края. Это не значит, что оба высказывания безнадежно опоздали. Наоборот, они появились слишком рано. Их время еще не пришло. Пока за окном война, невозможно думать о чем-то другом. Как невозможно ее закончить, пока мы не перестанем о ней думать. ◆

Игорь Савельев

БЕТОН ВМЕСТО МУЗЫКИ

«Лузеры»
Каръци
Автор сценария, режиссер Ивайло Христов
Оператор Емил Христов
Художник Мира Каланова
Композитор Кирил Дончев
В ролях: Елена Телбис, Деян Донков, Ованес Торосян, Георги Гоцин, Пламен Димов
Profilm
Болгария
2015

Вручение «Золотого Георгия» фильму Ивайло Христова озадачило многих: если бы среди кинокритиков на Московском фестивале работал тотализатор, то поставивший на болгарскую «темную лошадку» сорвал бы серьезный куш. Каждый фильм нужно судить по своему закону, и жюри действительно сложно сравнивать красное с круглым, выделяя единого победителя из абсолютно разных смысловых и стилистических групп. Загвоздка в том, что и в рамках этих условных групп «Лузеры» не смотрелись лидерами, с какой стороны ни подойди, даже если изобретать совсем кондовые поджанры, такие как «социальная драма про молодежь», например. Точнее будет сказать, что «Лузеры» как-то не запоминались, быстро вытесняемые более яркими пятнами (и черно-белая эстетика, избранная Христовым, здесь ни при чем): «яркими» не значит лучшими, просто где-то были заметнее режиссерские эксперименты, где-то – расширение границ привычного или дозволенного…

На первый взгляд «Лузеры» выглядят произведением, которому абсолютно не тесно в рамках давних традиций, а потому, когда пытаешься понять, «откуда выросла» эта картина, на ум приходит все и сразу и даже советская драма «про молодежь» предперестроечного разлива: те же сволочи родители, школьный директор как воплощение зла, те же сюжетные ходы, те же побеги влюбленных от жестокого мира под сень бетонно-панельных декораций. Условное Медведково или Ясенево, воспроизведенное не только в наших, но и в восточноевропейских городах, вообще играет с «Лузерами» странную шутку, поскольку окончательно лишает зрелище примет времени. Можно только сообразить, что где-нибудь в начале этого безразмерного временно́го отрезка герои условного «Вам и не снилось» радовались

←
«Лузеры»

новым кварталам, железякам и громадам бетона и отвешивали комплименты Останкинской башне. Герои «Лузеров» безрадостно обозревают монохромные кварталы с исполинскими градирнями на заднем плане (по сценарию это город Дупница, хотя размахом более похоже на Софию) и обмениваются репликами в духе «Нравится?» – «Нет, все серое». Значит, прошло лет сорок. О'кей.

Вместе с тем что-то в этой жанровой колодке «Лузеров» не дает покоя, ощущается подвох, второе дно, которое и делает фильм интереснее, чем о нем можно подумать при беглом первом просмотре. Здесь можно вспомнить столь же странное ощущение, которое оставил фильм Ивайло Христова «Следы на песке», участвовавший в Московском МКФ пять лет назад. Тогда он также оказался «в колодке»: в конкурсе сошлось на удивление много фильмов из Польши, Румынии, Чехии, в которых так или иначе было отрефлексировано сопротивление режиму, а иногда и прямой советской оккупации (в ЧССР). Герои тех фильмов все как один были тверды в суждениях и ясны в мотивациях; Слави из «Следов...», напротив, сохранял обращенный внутрь себя взгляд и вел себя примерно как социалистической Форрест Гамп, то есть сначала сбежал из страны без всяких видимых причин и мотивов, а потом никак не мог вернуться к старухе матери, хотя Берлинская стена пала давным-давно.

Елена из «Лузеров» на протяжении всего фильма сохраняет на лице нечто среднее между полной отстраненностью и брезгливым неприятием не только панельной Дупницы, но и мира вообще, не важно – населяют его симпатичные или несимпатичные ей люди. Попросту говоря, если уж речь постоянно заходит о «социалистическом», на лице ее написано: «Вас много, а я одна» и плюс к этому вечное внутреннее напряжение не вполне ясного генезиса. «Их» действительно много: за Еленой ухаживают (или проявляют неравнодушие) и Коко – местный чудик вроде школьного изгоя, обладающий, впрочем, собственной свитой; и Юстин – наоборот, всеобщий предводитель и красавчик; и даже фронтмен заезжей рок-группы, то есть – в масштабах экранной провинции – звезда калибра Мика Джаггера. Вот на последнем персонаже остановимся чуть подробнее, потому что в мелочах и он оказывается примером той неожиданной отрешенности, которая лежит в подтексте этого фильма и делает «бесхитростность» зрелища несколько обманной.

Как уже было сказано, все в «Лузерах» развивается по канонам, и четкость сюжетно-смысловых путей не маскируется, а как бы, наоборот, подчеркивается. Рок-группа «Кислород», колесящая по болгарской глубинке и выступающая то в школах, то перед горсткой пенсионеров в сельском Доме культуры, укладывается сразу в два прокрустовых ложа. С одной стороны, зритель должен четко понимать, что перед ним никакие не звезды, а тоже неудачники, только рангом повыше, чем местные старшеклассники (один из которых произносит сакраментальную фразу «В Болгарии все лузеры», и для прорисовки похожести

«Лузеры»

каждой социальной ступени и нужен, видимо, «Кислород»). Парни отчаянно корчат звезд и всем гуртом пытаются соблазнять редких наивных поклонниц, а сами считают копейки от очередного «концерта» и радуются, что в этот раз переночуют в гостинице, а не в каком-нибудь коровнике. Это понятно. Это чтобы нам не сомневаться, как жестко ошиблась Елена, отринув чистую любовь одноклассника Коко ради похоти звезды (и на слове «звезда» нам усиленно подмигивают). Собственно, сюжетов о том, как ничтожен был эффектный внешне франт, такое множество, что не знаешь, куда бежать – то ли за двумя зайцами, то ли в Москву, которая слезам не верит.

С другой стороны, Ивайло Христов задействовал все штампы, чтобы представить рок-группу именно типичной рок-группой и сделать обольщение Елены делом решенным. После всех сцен в микроавтобусе, где музыканты коротают время за хвастливыми сплетнями о том, кому, кого и как удалось трахнуть «на полях» гастрольного тура, после сцен за кулисами и в баре (а также после неизбежной драки со жмотом-менеджером, не разделяющим идеалы рок-культуры, но стригущим на ней бабло) удивляешься только, как это «Кислород» не выбросил телевизор из окна гостиницы, а, впрочем, это явно лежало вне гастрольного бюджета. Так вот, при всем при этом тот главный змей-искуситель просто кричаще не соответствует внешнему канону, которому должен соответствовать, раз уж заданы столь жесткие рамки следования штампам. На фоне патлатых парней в коже это одутловатый немолодой господин в костюме и почему-то даже в шляпе-котелке. Чтобы подчеркнуть нелепость этого образа, Христов предваряет сцену грехопадения картиной еще более показательной: вместе с Еленой и по ее инициативе фронтмен пишет на бетонных заборах извечные бунтарские лозунги в духе «Нет войне!». Выглядит это так, будто Елена

устраивает переодетому герою экзамен, чтобы убедиться, что это «тот самый», потому что приметам внешним поверить сложно.

Я уделил так много внимания второстепенной детали, потому что это тоже ключ для расшифровки главного. Приметы внешнего в «Лузерах» явно противоречат тем канонам, на слом которых фильм вроде бы и не покушался. Именно отрешенность, печать неприязни на лице Елены оказывается здесь важной, потому что одно это разбивает традицию «школьной драмы», первой скрипкой в которой, как ни крути, всегда оказывается сильнейшая – пусть преувеличенная, пусть подростково-максималистская – эмоция. Любовь, ненависть, готовность уничтожить или уничтожиться: не случайно даже в советской традиции, застегнутой на все цензурные пуговицы, «школьная драма» всегда бродила где-то поблизости от темы суицида, да что и говорить, если мы обращаемся еще к шекспировским лекалам. Кстати, Коко, безответно влюбленный в Елену, все-таки ляжет на рельсы, но это будет уже на том этапе фильма, где верх возьмут традиции комедии положений – и соответственно попытка парня эффектно убить себя на глазах собственной свиты будет лишь комичной.

Елене плевать на все. На несправедливость, источаемую каждым словом и жестом пьющей матери (выгонять Елену из дома начинает уже даже не мать, а очередной ее любовник); на все, что можно охарактеризовать расхожим «неприятности в школе», потому что сначала девушку избивает группка рассерженных молодых людей, а потом всеми карами грозит и директор, тоже вполне узнаваемый (на месте флага Евросоюза за его спиной еще недавно явно висел портрет Ленина). Елену пинают ногами – Елена поднимается и идет дальше; Елену вышвыривают на лестницу и вслед кидают плащ – Елена покорно идет ночевать в какой-то заброшенный поезд. Ни одной эмоции. Примерно так же реагирует она и на Коко, который все время маячит где-то поблизости: сначала в духе «Ты что, псих? Вали отсюда!», потом принимая его более благосклонно, потому что оказывается, что ночевать у влюбленного юноши куда комфортнее, чем под забором.

Нестыковка между тем, каким должно быть эмоциональное наполнение предложенных схем, и тем, что мы видим на экране, поначалу ощущается зрителем лишь как смутное беспокойство. Наиболее очевидная сюжетная модель (примерно так же и будет звучать фильм в беглом пересказе) уже кажется обманкой: наивная девушка не видит истинного чувства того, кто находится рядом, и летит на отблески огней большого города, чтобы обжечься, все понять и вернуться-таки к «синице в руке». Елена смотрит на эти розовые сопли (и на зрительские ожидания) просто как на сопли и ухмыляется.

Возможна другая сюжетная модель – при которой циничная стерва пользуется влюбленным юношей как запасным аэродромом, – однако против такого прочтения (в чем-то более интересного) восстает уже вся остальная ткань фильма. Скорее, здесь можно применить первую схему с такой существенной поправкой: и мелодраматический сюжет,

и маски-функции героев (наивная провинциалка, пылкий неудачник, рок-звезда) оказываются для Христова не более чем условностью и внешним обрамлением для фильма-высказывания на стороннюю тему. В конечном счете почти все в этой картине может выглядеть данью жанру, включая, например, и заявленную мечту девушки стать певицей. Этой мечте она уделяет внимания не больше, чем всему остальному, то есть примерно нисколько.

Отчасти этим как раз можно объяснить жанровые странности «Лузеров»: начинаясь как драма, фильм точно улавливает и отражает нарастающее недоверие зрителей (и, возможно, создателей) к происходящему. Где-то к середине зрелище (по крайней мере, та его линия, которая связана с Коко) обретает черты пародии. Какие-то комедийные гэги создают атмосферу абсурда, какие-то выглядят уже просто оммажем немому кино (например, часть времени все в кадре перемещаются только бегом). То есть на первом плане Елена может переживать серьезные драмы, впрочем, подавляя зевок, а на заднем может пробегать Коко, за которым гонится школьный охранник – в мелочах повторяя знакомые сцены с Чарли Чаплином. В какой-то момент даже сложно представить, чем можно закончить такой фильм, чтобы снова свести воедино все разошедшиеся линии; побеждает здоровая ирония: все сходятся на мосту, чтобы в режиме ничего не значащего трепа обсудить «Аватар».

Вынося за скобки и сюжет, и ролевые маски, мы остаемся один на один с посланием фильма. Коко и его друзья постоянно рассуждают о теории и практике лузерства, иногда оппонируя американским журналам (и, видимо, американскому масскульту, сделавшему внешнюю неуспешность чем-то особо постыдным и более страшным, чем, например, инвалидность как физический недуг). Все их рассуждения в том духе, что «мир на самом деле создан для лузеров», можно было бы списать на юношеский максимализм, если бы сам Ивайло Христов не развивал эту тему, общаясь с журналистами в Москве: «У лузеров всех поколений есть общая черта – чуткость и интеллигентность». Можно заключить, что «лузер» – не больше чем эвфемизм, обозначающий человека прежней культуры, плохо вписавшегося в современный (западный?) мир. Тогда многое встанет на свои места, и желание оставаться в декорациях Ясенева и Медведкова в том числе. ◆

Наталья Сиривля

БОЛЬШЕ АДА!

«Орлеан»
Автор сценария Юрий Арабов
Режиссер Андрей Прошкин
Оператор Юрий Райский
Художник Юрий Карасик
Композитор Алексей Айги
В ролях: Елена Лядова, Виктор Сухоруков, Виталий Хаев, Олег Ягодин, Тимофей Трибунцев, Павел Табаков, Евгений Сытый, Александр Бавтриков, Азамат Нигманов, Полина Шулика и другие
Кинокомпания «СТН-фильм», кинокомпания «Апрель МИР Пикчерс»
Россия
2015

Жанр и стилистику фильма «Орлеан» Андрея Прошкина по сценарию Юрия Арабова лучше всего характеризует интернет-выражение «ацкий трэш».

Еще на титрах нам показывают расчлененный женский труп на помойке… Точнее, два трупа. Второй – абортированный плод, по частям извлекаемый из чрева гражданки Дериглазовой ее любовником – хирургом Рудиком (Олег Ягодин), который, не отвлекаясь от дела, лижет мороженое, заботливо поднесенное пухленькой медсестрой. Дальше – больше! По дорогам тут ездит черный грузовичок с надувным слоном, рекламирующий цирк-шапито «Амаретто», где ежедневно перепиливают граждан Российской Федерации. Стильный офис ИП «Немезида» оборудован прямо в недрах общественного сортира. «Тема сисек» раскрыта в товарных количествах. Плюс восставшие паралитики и ожившие мертвецы. Гигантский кот из породы сфинксов. Купание эффектно татуированного главмента (Виталий Хаев): на правом плече Сикстинская мадонна, на левом – крест с дубовыми листьями и надпись: «Каждому свое» – в изумрудных водах бассейна… Кровища – фонтанами! Дикие сполохи красно-сине-черно-лилового провинциального шика на фоне визуального убожества хрущевских пятиэтажек. Обрывки туманных философских

сентенций вперемешку с актуальными шутками. И все это под тягучую, завораживающую, ядовитую музыку The Tiger Lillies. Прямо «город грехов» какой-то, затерянный в Кулундинской степи на границе России и Казахстана!

Что сей сон значит? Как бедные-несчастные жители Орлеана дошли до жизни такой?

По версии Юрия Арабова (одноименный роман которого положен в основу фильма), все они жертвы бессмысленного и безбожного социального эксперимента. Роман опубликован в 2011 году, одновременно с выходом на экраны фильма Александра Сокурова «Фауст» – по сценарию того же Арабова. «Фауст» – post scriptum к грандиозной сокуровской трилогии о тиранах XX века («Молох», «Телец» и «Солнце») или, если угодно, ее философский пролог. Тут выломившийся из средневековья грешный, голодный, одержимый похотью и тщеславием Человек дерзко забивает камнями черта и заступает на место Бога, чтобы дальше кроить мир по своему разумению. О том, что происходит с правителем, одержимым этим безумным, человекобожеским, фаустианским порывом, рассказывают фильмы «Телец» и «Молох». О том, что происходит с населением, – роман «Орлеан».

В «Орлеане» есть глава-послесловие «Из другой книги», прямо отсылающая к «Тельцу». Москва. 1921 год. Дедушка Ленин встречается в Кремле с американским проходимцем Армандом Хаммером и, вдохновленный беседой, задумывает построить в голой степи на берегу соленого озера образцовый «американский» город Орлеан: химзавод, просторные дома для рабочих, библиотеки, столовые... Полная свобода от традиций, семейных корней и химеры совести. Ленин спрашивает Надежду Константиновну: что выйдет из этого? Царство процветающего сознательного пролетариата, взявшего управление в свои руки? Или «пустыня, где плачет дикий, необузданный человек»?

Ответом на вопрос, собственно, и служит основное повествование книги, где в Орлеан 2010-х наведывается с инспекцией дьявол (как наведывался он в Москву 30-х в «Мастере и Маргарите»). Дьявол, беспрестанно меняя личины, подсовывает под нос погрязшим в грехах обывателям их собственную давно позабытую совесть. Ну и дальше начинаются своего рода «тараканьи бега» с кровопусканием и членовредительством, увенчивающиеся апокалипсисом местного разлива.

Так же как и роман Булгакова, «Орлеан» полон фаустовских реминисценций. Но в «Мастере и Маргарите» они имеют отношение в основном к возвышенному, романтическому плану повествования. У Арабова нет почтения к мифу, и потому в роли Фауста выступает у него мелкий пакостник доктор Рудольф Валентинович, обзывающий больных «биологическим материалом» и искренне мнящий себя богом в этой дыре. В роли Маргариты – парикмахерша-детоубийца Лидия Дериглазова. Главмент Неволин (если уж продолжать сравнение с «Мастером и Маргаритой») тут типа Пилат, принимающий решение о казни невинного

и мечтающий о встрече с еврейским Мессией. Ну а дядя Боря Амаретто, маньяк-иллюзионист, натурально, с эрекцией, перепиливающий людей на арене, – аллегория вообще искусства. Все в этом экспериментально обезбоженном мире, где, как в «чашке Петри», идею построения нового общества смешали с диктатурой и еще добавили щепоть нэпа (то бишь капиталистических дрожжей), превратилось в какой-то бред, извратилось, измельчало, истлело до простейшей физиологии и ничтожной игры амбиций. Обрывки высокой культуры еще витают в коллективном сознании, как обрывки газет на помойке, но не значат уже ничего. И вторжение высших сил в этот морок способно вызвать лишь судорогу безумия, панику, разрушительный катаклизм, после которого останется только «пустыня, где плачет дикий, необузданный человек».

Роман экранизирован Андреем Прошкиным достаточно близко к тексту, но без эпилога. Возможно, потому, что за прошедшие четыре года действительность по части «бреда» обогнала любые литературно-художественные фантазии и стало излишним доискиваться до причин грядущего п-ца. А может быть, режиссера волновали не причины, а следствия, не приговор, но шансы на спасение из петли. Так или иначе, постмодернистский роман, представляющий сложную взвесь цитат, аллюзий, архетипических образов, историософских рассуждений и физиологических гэгов, поэтических тропов и политических шпилек, превратился в достаточно бодрую черную комедию с налетом абсурда, перерастающую к финалу в трагедию недюжинного масштаба.

Собственно, это история о том, как гражданке Дериглазовой после очередного аборта явился черт в обличье мелкого чиновника-экзекутора (Виктор Сухоруков). Черт объявляет, что за все придется платить. Гражданка, до смерти испугавшись, требует защиты от своего сожителя Рудика. Тот, тоже в свою очередь получивший от экзекутора люлей, привлекает к делу мента Неволина.

Неволин – этакий видавший виды детектив из фильма-нуар со шрамом на пол-лица, «матерый человечище», давно презревший закон в пользу самостоятельно понимаемой справедливости, – снисходит. Он отдает приказ подчиненным попугать наглеца. Но подчиненные – два туповатых клоуна в блестящих полицейских плащах (Евгений Сытый и Александр Бавтриков) – невзначай забивают клиента до смерти. Бывает, что ж... Но только-только все выдохнули с облегчением, как покойник воскрес прямо в холодильной камере морга. Неволин принимает решение задобрить неубиваемого клиента: отдельная палата, красная икра, медсестра в сексуальном белье...

И вот уже экзекутор – живее всех живых – возлежит на кровати, попивает вино, интересуется, как идет его расследование и, жмурясь от удовольствия, сулит им всем солнечный Анадырь и ласковый Коми, оприходование зэками и смерть в безымянной могиле.

Ну это уже за гранью! Лидка и Рудик в ауте. Против них неведомая, чертова сила. Но они не сдаются. Неволин разрабатывает «план Y» – накачать пациента какой-нибудь дрянью, чтобы он «мама» не мог сказать.

«Орлеан»

И следующий ход – услуги дяди Бори с его пилой. Пинками и угрозами Неволину довольно быстро удается склонить маньяка к сотрудничеству.

Эффектное шоу. Заунывная музыка – смычком на пиле. Танцующие трансвеститы с накладными грудями. Потасканный цирковой нарцисс дядя Боря (Тимофей Трибунцев) в белом халате вдохновенно, с надрывом пилит бесчувственного экзекутора, помещенного в белый ящик. Кровь хлещет! Маньяк что-то бормочет про «ад без анестезии, где царит только голая справедливость, от которой кишки завязываются узлом».

Это переломный момент. Всё. После шоу криминальная троица распадается, и каждого накрывает его персональный ад. Черная комедия – мелкие грешники в безнадежной борьбе против черта – заканчивается. Начинается трагедия: человек обнаруживает, что у него есть душа, ровно в тот момент, когда сам нанес ей чудовищную, смертельную рану.

И что теперь делать?

Неволин отправляется в камеру. Это не наказание. Это – капитуляция. «Больше ада!»

Лидка уходит из дому и поселяется в собачьей конуре.

А Рудик пытается как-то жить: ночует в больнице, оперирует, жжет поминальную свечку... Дома, вместо того чтобы трахнуть, как водится, очередную частную пациентку с мастопатией, заставляет ее ухаживать за своим лежачим отцом.

Но тоска не уходит...

Рудик тащится к Лидке. Жалуется: «С ним было как-то веселее. Было против кого сражаться. Это держало в седле. А сейчас так скучно, что не сказать...» «А ты развлекись, – хрипло каркает Лидка. – Пойди на городскую свалку, собери его по кускам и похорони по-человечески!» – «Нет.

«Орлеан»

Тут не я нужен. Тут нужен Христос. Но я бы дорого дал, чтобы он вернулся».

И распиленный возвращается.

Ночь. Голенький мальчик – сын Лидки – тянет ее из будки: «Мама! Там папа приехал!» В доме сидит криво сшитый из двух половин экзекутор. Курит. Сигаретный дым сочится у него через швы.

В больнице, куда Лидка притаскивает воскресшего экзекутора, дело принимает другой оборот. Экзекутор раскрывает перед Рудиком объятия: «Ты звал меня! Я теперь всегда буду рядом!» Но хирург уклоняется: «Я ошибся». И, чтобы не видеть, не слышать эту свою терзающую, бубнящую совесть, это не оставляющее в покое, глумливое чучело, залепляет уши воском и зашивает себе веки хирургическим швом. Прямо на крупном плане. Актерский подвиг: добровольное самоубийство души, натурально исполненное средствами кровавого акционизма. По нервам бьет только так...

Потрясенная Лидка босая, в драной кофте бежит по городу. Смерч ломает опоры ЛЭП. Хлещет дождь. Она вбегает в парикмахерскую. Сворачивается в позе зародыша на дне душевой кабины. Ее колотит. Но в парикмахерской обретается Игорь (Павел Табаков), влюбленный в нее прыщавый подросток. Теплый, живой. И мощный зов жизни заставляет ее прижаться к нему, отдаться, зачать.

В романе это малоприятная сцена, описанная с точки зрения Игорька, который, нелепо тыкаясь «не туда» и унизительно быстро кончив, теряет девственность в объятиях растерянной шлюхи.

В фильме фактически хэппи энд. Мир вроде бы спасен, и жизнь продолжается.

Но итог, мне кажется, вовсе не в этом. Почему Лидка спасается, Рудик гибнет, а Неволин уходит в затвор? Нипочему! Это *их* выбор,

никем и ничем не навязанный. Выясняется, что у каждого – самого жалкого, ничтожного, пошлого, тупого, погрязшего в грехах – человека есть душа и свобода воли. И ни Бог, ни черт, ни власть, ни сошедший с катушек социум не в силах ее отобрать.

Это – хорошая новость. Главным образом потому, что в фильме это действительно сыграно!

При всех остроумных изысках на уровне режиссуры, камеры (оператор Юрий Райский) и художественного решения (художник Юрий Карасик) самое впечатляющее здесь то, что делают на экране актеры.

Сухоруков (в роли экзекутора), конечно, как всегда, превосходен, но у него, если честно, служебная роль. Он «глумиццо», меняет маски, предстает то мелким клерком, то растаманом, то зомби. Но при этом величина неизменная. Черт и есть черт.

А вот остальные...

Виталий Хаев упоительно играет мента, у которого из-под маски невозмутимого, бывалого мачо вдруг лезет ошарашенный, перевозбужденный трехлетний ребенок, который плюется, лихорадочно жрет все подряд и буйно прыгает на кровати, под коей спасается маньяк дядя Боря. Ребенка периодически удается запихнуть внутрь, внушая себе и другим, что «ситуация под контролем». Но в финале он вырывается на свет окончательно: «Мама, роди меня обратно!»

Елена Лядова в роли Лидки – неприкаянная женская сущность, облаченная в боевой, гламурный экзоскелет: парики, туалеты «вырви глаз», накладные ресницы, которые от сцены к сцене становятся все длиннее, провинциальные ужимки, базарные интонации, дешевый цинизм... А в конце эта гламурная красота облезает с нее, как кора, и остается лишь голая потрясенная душа, до смерти напуганная перспективой окончательного уничтожения. Блестящая работа актрисы, во многом для нее неожиданная.

Но самое интересное то, что делает на экране Олег Ягодин – звезда екатеринбургского «Коляда-центра». Белобрысый вечный мальчик, покрытый татуировками; демон, проклятый ангел, как будто присыпанный пеплом. И под этим пеплом, как в жерле вулкана, идет неостановимая игра оттенков: скука, цинизм, боль, жестокость, ужас, надежда, страх… Это завораживает. В этом вся та гамлето-фаустовско-чайльд-гарольдовско-иванокарамазовская рефлексия, та неизбывная печаль бунта, та обреченность восставшей против Бога души, про которую, не уставая, пишет Арабов. Но на экране это не мифологическая конструкция. Это воплощенная данность, вызывающая безумное сожаление. Сострадание к человеку, абсолютная свобода которого дает возможность выбрать и это – вечное заточение в бесплодном сумраке своего отлученного «я».

Эпилог: после бури из перевернутой машины выбирается молоденький мент, которому Неволин поручил следить за креслом, поставленным у входа в город для Машиаха. Смотрит в бинокль. В кресле цирковая обезьяна, смахивающая на Виктора Сухорукова. Дьявол – обезьяна

Бога. Типа мессии мы не достойны, так что вот... Ну да. Может, и так... Мироздание обращается к нашей душе на языке страха и боли, а не любви и спасения. Но не для того, чтобы наказать, унизить, призвать к подчинению. А лишь для того, чтобы ее, душу, разбудить. А дальше уже каждый сам принимает решение...

P.S. Случайно заглянув в Википедию, я узнала, что фильм снимался в Крыму. В общем-то, ничего удивительного: Великая степь, она что в Крыму, что в Монголии одинакова. Но интересно, что начало съемок было назначено на 12 марта 2014 года. Потом случились известные события, и съемки пришлось отложить. Так что снимали «Орлеан» спустя какое-то время уже в «освобожденном Арканаре».

Какая восхитительная ирония судьбы!

Трудно найти лучшее место для явления Совести попутавшему берега российскому населению, нежели «Крымнаш»! И, надо заметить, население в основном повело себя в точности, как герои картины, включая публичное перепиливание Совести в ходе бесчисленных политических шоу на всех федеральных каналах. Но сейчас до населения уже начало доходить, что п-ц надвигается и за все придется платить. И кто знает, может, вся эта история с Крымом, с энтузиазмом поддержанная 86 процентами граждан, – просто ухмылка дьявола, попущенная мирозданием, чтобы нас разбудить? Чтобы каждый осознал наконец, что ответ придется держать персонально? Чтобы в русском человеке пробудилось в кои-то веки то, что называют субъектностью? ◆

Нина Спутницкая

ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТРОГРАДА В ХАНЬ

«Арвентур»
Автор сценария, режиссер Ирина Евтеева
Оператор Валерий Мюльгаут
Художники Наталья Кочергина, Лидия Крюкова
Композитор Андрей Сигле
В ролях: Сергей Дрейден, Владимир Кошевой, Валентин Цзин, Ян Нэм, Леонид Мозговой, Владимир Аджамов, Юлия Маврина
Proline Film
Россия
2015

Арвентур – это все равно, как если бы кто-нибудь посмотрел на вас синими ласковыми глазами.

Александр Грин

Анимационно-игровой «Арвентур» Ирины Евтеевой не экранизация в традиционном понимании, а и как предыдущие работы режиссера, живописная импровизация, ибо сюжет фильма составляют красочные переливы, интригу задают просвечивающие слои. Играя с фактурами, автор превращает петербургскую новеллу Александра Грина и даосскую притчу в дилогию, в калейдоскоп переливающихся отражений, перетекающих в прихотливые линии пятен, вихрь оттенков синего, желтого, землистого, а особенная роль в изобразительной драматургии принадлежит красному цвету. Режиссер объявляет правила игры с самого начала, уже в титровой части: фильм-фантазия.

Отдельно следует сказать о трудоемкости работы над картиной. На первом этапе с Евтеевой работала вся съемочная группа: за двенадцать дней были отсняты

«Арвентур»

заготовки – по сути, игровой фильм. А на втором этапе (на «Арвентуре» режиссер впервые за долгие годы работала без своего постоянного оператора Генриха Маранджяна) осуществлялись анимационная ручная обработка материала в технике живописи по стеклу, монтаж фильма и озвучание. Этот этап длился три года. «Арвентур», как прежние работы Евтеевой, стал итогом ее многолетних теоретических разработок «о взаимодействии киновидов» – соединении документальных, игровых и живописных слоев в одном кинополотне.

Проза Грина, проникнутая идеей двоемирия, кажется идеальным материалом для осмысления синтетической природы киноизображения. Но, в отличие от книжной иллюстрации, более или менее щедро одарившей писателя вниманием (достаточно вспомнить работы Саввы Бродского, Михаила Бычкова), в отечественной анимации обращение к его творческому наследию было окрашено робостью, сопряжено с трудностями в утверждении заявок и в поиске одобрения функционеров. Опыты по совмещению игровых эпизодов и графической мультипликации с привлечением гриновской прозы (на материале «Алых парусов») проводились еще в 1978 году в форме экспериментального фильма[1], но они не нашли в свое время поддержки. Сегодня техника живописи по стеклу оказалась адекватным инструментом для обращения реальности в феерию.

Название кинокартине Евтеевой дарит раннее произведение писателя, созданное в начале 1910-х годов. Первая история дилогии – о посещении молодым мужчиной удивительного города, состоявшемся внезапно в голодающем и промозглом Петрограде в 1921 году, – почти дословно повторяет повесть «Фанданго». Молодой художник Александр Каур (Владимир Кошевой), вынужденный в суровые времена подрабатывать агентом перекупщика предметов искусства,

1. Работа осуществлялась режиссером-мультипликатором Б.Степанцевым и инженером «Союзмультфильма» Е.Корольковым на базе студии «Мосфильм» и квалифицировалась как НИР. Подробнее см.: РГАЛИ, ф. 2469, оп. 5, ед. хр. 477.

очарован картиной неизвестного мастера. Однажды благодаря таинственному иностранцу ему удается покинуть унылый город и оказаться в чудесном картинном мире – городе Зурбагане. Снедаемый голодом и холодом Каур, насвистывая фанданго, становится свидетелем и даже участником редкого инцидента – переводчиком во время посещения таинственной делегацией испанцев петроградской конторы. В благодарность за услуги, но в первую очередь за отзывчивость к красоте глава странных посетителей некто Бам-Гран (Владимир Аджамов, он же балетмейстер фильма) приобщает Александра к магическому обряду. В результате герой не просто окажется в солнечном городе и услышит непревзойденное исполнение фанданго от лучшего барселонского оркестра, но сможет провести два года «в перевернутии» и «пережить прожитое как небывшее»[2]. Вернувшись в реальность, Каур понимает, что совершил своего рода прыжок в будущее. Он очутился в уютном мае, окажется благополучно женатым и необремененным долгами.

При том что в гриновском «Фанданго» аккумулированы мотивы, развиваемые затем в булгаковской прозе (это было отмечено рядом исследователей творчества обоих писателей, в частности в исследовании М.Чудаковой истоков «Мастера и Маргариты»), но они почти нивелированы в интерпретации Евтеевой. Фильм «интонирован» в соответствии с названием. Автора влечет возможность экранизировать опыт общения с миром фантазий посредством живописных полотен, игровая фактура дает только первичный слой, а анимация позволяет экранизировать субъективную реальность.

В первой истории кисть на правах рассказчика остается за кадром, наблюдаем лишь итог ее прикосновения к «документальному» материалу. Так, в экспозиции кружащаяся в танго танцовщица превращена в густое красочное пятно, во вступительном же кадре первой новеллы Каур (имя героя – анаграмма слова «рука»), представляясь зрителю, едва дотрагивается до окрашенной в багрянец шляпы. Далее как будто вспыхнувший головной убор меркнет, и в следующих крупных планах будет подчеркнута его шершавость – рыхлость коричневатого фетра. Так автор переводит вслед за Кауром зрителя в новый цветовой (ахроматический) и фактурный регистр. Но с этого момента ожиданием путешествия словно пропитан каждый кадр. Наслаивающиеся одно на другое изображения – прием послойной лессировки[3] постановочных кадров, который позволяет возвести в ранг фантазии бытовые сценки, превратить их в тающие, дрожащие фрагменты и насытить иллюзию подробностями – реквизитом, позаимствованным из реального. Благодаря тщательно подобранной к изображению звуковой фактуре (композитор Андрей Сигле) зрителю удается «увидеть» шорохи шагов Каура во время прогулки вдоль Фонтанки, ритм его внутреннего диалога будто подсмотрен в толпе, задан ее прихотливым движением. И вот сам герой, углядев в будничном людском скоплении цыганку, поглощен толпой прохожих – толпой уже расцвеченной его ви́дением.

2. Из «Фанданго» Александра Грина.

3. Прием живописи – нанесение прозрачного слоя краски поверх основного цвета для получения глубоких переливчатых цветов с целью добиться особого колористического эффекта.

Дабы отразить отзывчивость Каура таинственному, облик героя подсвечен. Крупные планы актера сняты в контражуре, таким образом будто зримым становится его воспаленное сознание. Бликами окрашен лещ, найденный Александром в начале повествования на мостовой Петрограда. Сочетание красного и желтого цветов образует киноварь. Так психологические характеристики герою добавляют цветовые комбинации. Анимационное движение, открывающее глубину внутрикадрового пространства, не позволяет оптически чистому цвету играть решающую роль: все зримое относительно.

Каждый предмет в собственном доме становится элементом в кружеве бытия, признается Каур жене после возвращения из «потустороннего царства». Что это – забытье, сон, приступ безумия? Параллельная реальность по-прежнему таится для художника в желтом кожаном мешочке с пиастрами – подарке испанских гостей, с ним у Евтеевой рифмуется пестрый длинный хвост таинственной птицы – хранительницы запретного мира. Между тем в доме героя существуют и другие дары таинственной делегации – веер, жемчужное ожерелье, ракушка, – они открывают дверь в потустороннее, не позволяют забыть о сновидческом эпизоде, и эти объекты встретятся во второй новелле кинокартины.

Символическую функцию выполняет птица – сквозной персонаж фильма; именно птицы охраняют у Евтеевой границы миров. Второе путешествие состоится уже не в сказочную солнечную страну, а в конкретную историческую эпоху – период Сражающихся царств в Древнем Китае – в Хань.

В основе второй части дилогии лежит даосская притча «Тайна морского пейзажа» о художнике, вызвавшем гнев императора за то, что созданный Вань Фу (Сергей Дрейден) мир прекрасного, на котором с детства воспитывался властитель, оказался недостижимым идеалом, не содержащим пыли, грязи, крови, – чистым искусством. Но больше всего ненавидит император художника за любовь, которую тот зажег в сердце своего ученика Линя (Валентин Цзин). Правитель жестоко расправляется с творцом дивных пейзажей, но смерть художнику неведома, его фантазия животворящая: исчезают дворец императора и его воины, остается бесконечный мир – океан жизни – таинственная картина. Превосходство фантазии над реальностью становится ключевым мотивом и в этой истории, поэтому большая часть экранного времени посвящена монологам художника, живописным интерпретациям афористичных высказываний мастера.

В первых кадрах новеллы задана доминанта спокойных цветов, в сравнении с первой частью ее пейзажи почти статичны, люди предстают немыми наблюдателями, кисти которых словно опасаются спугнуть разворачиваемые природой сюжеты. Вводные эпизоды играют роль комментария: ученик жадно внимает учителю, покорно следует за ним, наблюдая танец кисти, «пение туши». Словно пропитанные акварелью, игровые эпизоды позволяют вслушаться в пение воды

«Арвентур»

и уловить в ней отражения ландшафта, в которые учит вглядываться Вань Фу. Калейдоскоп красок здесь не звенящий, как в «Фанданго», а словно размытый, медитативно-певучий, а потому украшенная «драгоценными крылышками» стрекоза, «бриллиантовые» грудки и слезки птиц переливаются, как горсти бесшумного бисера. Оттого контрапунктно работают в этом плетении визуальных образов хруст бамбука и треск огня. Вслед за Вань Фу зритель рифмует бабочку с цветком и с глазом женщины. Люди растворены в природе, отсутствуют громкие цветовые контрасты. Однако уже переходный между новеллами кадр с аистами, «наряженными» в шапочки тревожного алого цвета, сигнализирует об опасности, которая придет с развитием темы пылающего красного цвета.

Для режиссера таинство живописного искусства значительнее сюжета расправы власти над художником. Сначала Евтеева отдает предпочтение оттенкам синего, устанавливает тему «очаровательного ничто»[4], с ними в кадр приходит покой. «Синий цвет – есть цвет торжественный, сверхземной углубленности. Это следует понимать буквально: на пути к этому «сверх» лежит «земное», которого нельзя избежать. Все мучения, вопросы, противоречия земного должны быть пережиты. Никто еще их не избежал. И тут имеется внутренняя необходимость… Познание этой необходимости есть источник «покоя». Но так как этот покой больше всего удален от нас, то мы и в царстве цвета с трудом приближаемся внутренне к преобладанию синего…» – писал Кандинский[5]. Благодаря синему – любимому цвету в палитре патриарха японской ксилографии Кацусики Хокусая в его морских пейзажах «земля, деревья, скалы принимают на себя цвет неба и океана, словно приобретают их силу»[6].

Евтеева не цитирует мастеров живописи, но, безусловно, учитывает их стратегии. Подготавливая кульминацию, она населяет водоем,

4. Так Гёте определял синий цвет.

5. Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992.

6. Воронова Б.Г. Кацусика Хокусай. Графика. М., 1972.

мимо которого неспешно проходит Вань Фу с учеником, красноголовыми рыбками. Настырный крик царственного павлина объявляет неожиданный поворот сюжета. Учитель разводит огонь, и хотя Линю удается с легкостью потушить пламя кистью, на углях прорастает лучник, пускающий вслед Вань Фу горящую стрелу. Приход в дом художника воинов императора окрасит решенный в землистой цветовой гамме интерьер в огненный красный цвет, призовет в кадр Птицу смерти.

Во второй части «Арвентура» красный цвет – знак не мечты, а роскоши и власти: плотными мазками окрашен дворец императора, здесь царит напряженное молчание, духота. Герметичный мир власть имущего населен не живо реагирующими на происходящее вокруг людьми, а немыми исполнителями в масках. Золото также имеет отличные от работающих в «Фанданго» коннотации; яшма маркирует плен, тюрьму, приговор.

Для грязи, ухабов, пыли Вань Фу так и не нашел красок. Требуемый императором к изображению в живописных полотнах «кипящий котел реальности» чужд художнику. В художественной практике Вань Фу образ не равен предмету, и кредо героя созвучно мироощущению режиссера. Вслед за Вань Фу Евтеева отказывается идти на поводу у желаний массовой аудитории, исповедуя художнический эскапизм.

Обе части фильма снабжены закадровым комментарием. Но слово в «Арвентуре» беспомощно, оно выстраивает лабиринт, служит материалом для выверенного ребуса, тогда как изображением, как воспаленным воображением, правит стихия. Живописный слой тревожен и хрупок. В финале «Арвентура» гаснущее перо птицы позволяет дешифровать лейтмотив всего повествования: смерть Вань Фу – только иллюзия, как и в истории Каура, мир фантазий художников здесь первичен. Гаснущая в лессировках параллельная реальность не сон – она обретает права на экранную жизнь. Ведь магическая реальность живописных полотен и есть Актуальное. ◆

Илья Бобылев

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

«Ларисина артель»
Автор сценария, режиссер
Елена Ласкари
Оператор Анна Артемьева
Художник Петр Соловьев
Композитор Антон Силаев
Фонд «Арт-проект»
Россия
2015

«Музей «Революция»
Автор сценария, режиссер
Наталия Бабинцева
KINOKI при участии студии «Вавилон 13»
Россия – Украина – Австрия
2014

Представляя на 37-м ММКФ фильм Елены Ласкари «Ларисина артель», продюсер картины Алексей Ханютин особо подчеркнул новизну темы и культурологическое, антропологическое значение ленты. И, действительно, феномен поточной живописи, заполонившей уличные вернисажи, настолько хорошо знаком зрителю, что давно уже стал понятием нарицательным; «кухня» же этого художественного промысла – зрелище в высшей степени неординарное. В то же время масштабы явления и его завидное долголетие дают повод к разговору о народном понимании искусства. Что же касается этнографической рефлексии, то документальный кинематограф – идеальный инструмент, поскольку это одна из его старейших функций.

Интересно, что за последнее время документальный экран обращается к теме народного искусства как минимум второй раз. «Ларисиной артели» предшествовал фильм Наталии Бабинцевой «Музей «Революция», премьера которого состоялась на минувшем «Артдокфесте». То обстоятельство, что картина посвящена искусству Майдана, вовсе не уводит разговор в сторону, как это может показаться на первый взгляд. Напротив, очевидные

«Ларисина артель», режиссер Елена Ласкари

отличия двух фильмов не менее значимы, чем моменты сходства. Фактически, два фильма исчерпывающим образом охватывают крайне запутанный узел понятий между народным искусством и народным представлением об искусстве.

Прежде всего обращает на себя внимание то, что в обоих фильмах искусство, несмотря на различия представленных форм, действенно. Даже утилитарно, а потому приобретает статус полноправного и неотъемлемого компонента повседневности, что, собственно, и позволяет говорить о его массовой востребованности. Разница лишь в том, что в одной картине речь идет о повседневности революционного уличного протеста, тогда как в другой – о быте мирном и вполне обывательском.

Не менее значимым аспектом выступает и общность фабульного материала. Обе картины строят экранное действо вокруг конкретных художественных практик, стремятся показать их изнутри. Демонстрируются произведения, их создатели – герои фильмов рассуждают о своей деятельности. Всякий раз у зрителя формируется представление об идеологии, определяющей ту или иную авторскую позицию. Причем в обоих случаях речь идет не столько об отдельном человеке, сколько о группе, сложившейся по цеховому принципу – будь то «Мистецька сотня», коллектив дизайнеров страйк–плаката или рязанская артель.

И, наконец, фильмы роднит общность антропологической установки. Но здесь отличия будут в том, насколько данная задача определяет режиссерскую методологию, композицию фильма в целом.

У Бабинцевой эта установка первична, и заявленная в названии музеефикация отнюдь не фигура речи – «Музей «Революция» демонстрирует всю широту возможностей кинематографической инвентаризации. Соответственно и документальное кино как способ взаимодействия с реальностью выступает здесь хоть и универсальным, но вспомогательным средством. У Ласкари более традиционный для документалистики подход. Во главу угла ставится именно драматургическое осмысление той части жизни, которую герой проживает на экране. Привычная камера отслеживает цикл конкретного процесса, и дальнейшее обобщение призвано раскрыть некий метафорический потенциал, что совсем не препятствует выходу темы в культурологическую плоскость.

Таким образом, складывается довольно продуктивная ситуация, в которой феномен народного искусства явлен документальным экраном под перекрестным вниманием двух дискурсов, что наглядно демонстрирует как динамичность стихийных культурных процессов, так и их противоречивость.

Одним из самых очевидных различий двух фильмов будет угол зрения, который каждый из них выбирает. «Музей «Революция» характеризует установка на панораму искусств, на широкий охват самых разных художественных практик в конкретных временных рамках. У Бабинцевой получается своего рода реестр, в котором понятие «художник» предельно расширено самими обстоятельствами – необходимостью выражения своих убеждений, вовлеченностью в революционную стихию. Представление основных видов художественных проявлений сопровождают комментарии-интервью с авторами, кураторами или, если речь идет о творческой группе, с кем-либо из ее членов. Предельно расширено и понятие «художественное произведение»: на экране огромное разнообразие форм – от скульптурных до театральных, от патриархально-традиционных до современного искусства. Безграничен и выбор художественного материала, в роли которого в буквальном смысле слова выступает сама реальность – от дровяных поленьев и дорожных знаков до рядов ОМОНа и административных зданий.

У Ласкари «крупность» другая. Рязанская артель по производству живописи широкого потребления носит отчетливо вневременной характер. Категория художника здесь предельно конкретна: это живописец, работающий с точки зрения и для широкой публики. В массовом сознании понятия «художественная форма» не существует. Проблема содержания и формы решается как проблема содержания, что сразу же снимает вопрос о единстве. Соответственно, массовый зритель твердо убежден, что смысл изобразительного искусства заключается в изображении предметов окружающей действительности и в оценке художественного качества произведения руководствуется теми критериями красоты, которые выработаны им в обыденной жизни. Таким образом, произведение искусства – это картина, а сакраментальные

«холст, масло» с исчерпывающей полнотой завершают весь комплекс расхожих представлений.

Женский коллектив артели достаточно полно воплощает массовые представления о художнике. Этому способствуют и антураж мастерской, и всякого рода технические моменты, обсуждения героинями конкретных ситуаций, споры по ним. В целом же многофигурная композиция решается довольно схематично. Персонификация, состоявшаяся было на вступительных титрах, по мере появления действующих лиц в начале рабочего дня драматургическую конструкцию не определяет. Реализуется схема «Лариса – коллектив», в которой житейские и производственные перипетии хозяйки предприятия проходят лейтмотивом через весь фильм. Сама Лариса постоянно появляется на экране и в форме интервью дает все необходимые пояснения, рассказывает о работе мастерской. Порой действие того или иного эпизода выделяет отдельных героинь из общей массы, но в целом группа уже не молодых женщин достаточно проработана и представляет собой не столько ансамбль, сколько общность, унифицированную с помощью зрелищных деталей живописного процесса в его внешнем, техническом смысле.

Явлен весь репертуар расхожих приемов, используемых в фильмах о художниках. В избытке присутствуют все непременные атрибуты такого рода кино: крупные планы фактурной, перегруженной красками палитры, руки художника с уверенно зажатой в пальцах кистью, деликатно, но точно касающейся холста, и, конечно же, венчающий весь набор традиционных атрибутов его взгляд, таинство прищура, «замочная скважина», обращенная в душу творца. В полной мере использованы зрелищные возможности кинематографа. Иная картина чудесным образом возникает прямо на глазах у зрителя, о другой он не имеет ни малейшего представления, будучи всецело погружен в скрупулезную проработку детали, сосредоточив все свое внимание на сверхкрупном плане отдельного мазка. Адекватно массовым ожиданиям уделено много внимания самим изображенным сюжетам – многочисленным котикам на розовом фоне, зимним березкам в лучах заката, ярким красивым букетам. Таким образом, помимо внешней, технической стороны процесса затрагивается и сущностный аспект творчества героинь.

В «Музее «Революция» все разнообразие народных художеств имеет общую протестную подоплеку. Именно социальная функция обеспечивает утилитарность художественного жеста и, актуализируя трактовку произведения искусства как сообщения, выделяет прежде всего его коммуникативный аспект. Эстетическая же рефлексия в гораздо большей степени свойственна носителям «музейного» дискурса, чем массовым адептам революционной риторики.

В «Ларисиной артели» ситуация иная в принципе – речь идет исключительно об эстетических, в понимании широкой публики, категориях. Насколько народному искусству в моменты возникновения его новых проявлений присуща импровизационная спонтанность,

«Музей «Революция», режиссер Наталия Бабинцева

настолько же массовое сознание консервативно в выборе своих художественных приоритетов.

Артельные художницы работают вполне искренне, в полной мере разделяя все те представления об искусстве, которые воплощают в своих картинах. То обстоятельство, что живопись для них – это прежде всего возможность заработка, причем в самом житейском и приземленном смысле, отнюдь не препятствует осознанию ими нетривиальности своих способностей. Принимая неизбежность поденщины, героини по-человечески не то чтобы тяготятся уделом, но сетуют на недостижимость лучшей доли. Все неуместные «разговоры о высоком» упреждают слова Ларисы, которая с обусловленной пониманием задачи щепетильностью формулирует сугубо утилитарную задачу производимых артелью картин: служить украшением интерьера. При этом она прозорливо отмечает своеобразную преемственность: ремесленная живопись пришла на смену вырезаемым из журналов репродукциям. Таким образом, востребованность подобных изделий позволяет говорить о функциональности живописного знака в социальном плане: с его помощью решается проблема красоты и доступной роскоши, и сам факт приобретения картины имеет особую значимость.

Авторскую позицию Елены Ласкари характеризует, прежде всего, высокая степень человеческого участия при соблюдении «эстетического нейтралитета». А последнее допустимо лишь до известных пределов, иначе фильм рискует оказаться равным своему материалу. Ситуацию меняет «засланный казачок», который к «юбилею супруги» делает срочный заказ на шишкинское «Утро в сосновом лесу». Спровоцированная коллизия функциональна. Она становится драматургическим стержнем повествования, убедительно обосновывая срежиссированный, но от этого не менее эффектный финал, когда весь коллектив мастерской

«Музей «Революция»

посещает Третьяковскую галерею. Кроме того, нарочитость гротескового сюжета идет на пользу чрезмерно натуралистическому повествованию, которое можно рассматривать как способ деликатно ввести ироническую коннотацию.

Вообще, вся история с заказом служит наглядной иллюстрацией тому, как картина, по сути лишь в силу своих физических качеств, выступает в роли респектабельной, добротной вещи, достойного подарка. Объект искусства в его социальном значении роскоши – тема общая для обоих фильмов и довольно показательная точка пересечения столь разных сюжетов. В фильме Бабинцевой эта тема возникает в эпизоде, посвященном помпезной эстетике Межигорья. Мертвечина имперского, с тяжелой академической поступью дурновкусия выступает выразительным контрастом живой пульсации динамичного и действительно народного искусства. «Шедевры», заполнившие резиденцию Януковича, реализуя базовые установки роскошного искусства в его высшем проявлении, отличаются от продукции Ларисиной артели лишь денежным выражением. Это очевидно, но важно другое – ирония по отношению к экспроприированному добру не носит массовый характер, а остается уделом музейщиков и иже с ними. Пиетет, с каким сокровища власти приобрели статус народного достояния, говорит сам за себя.

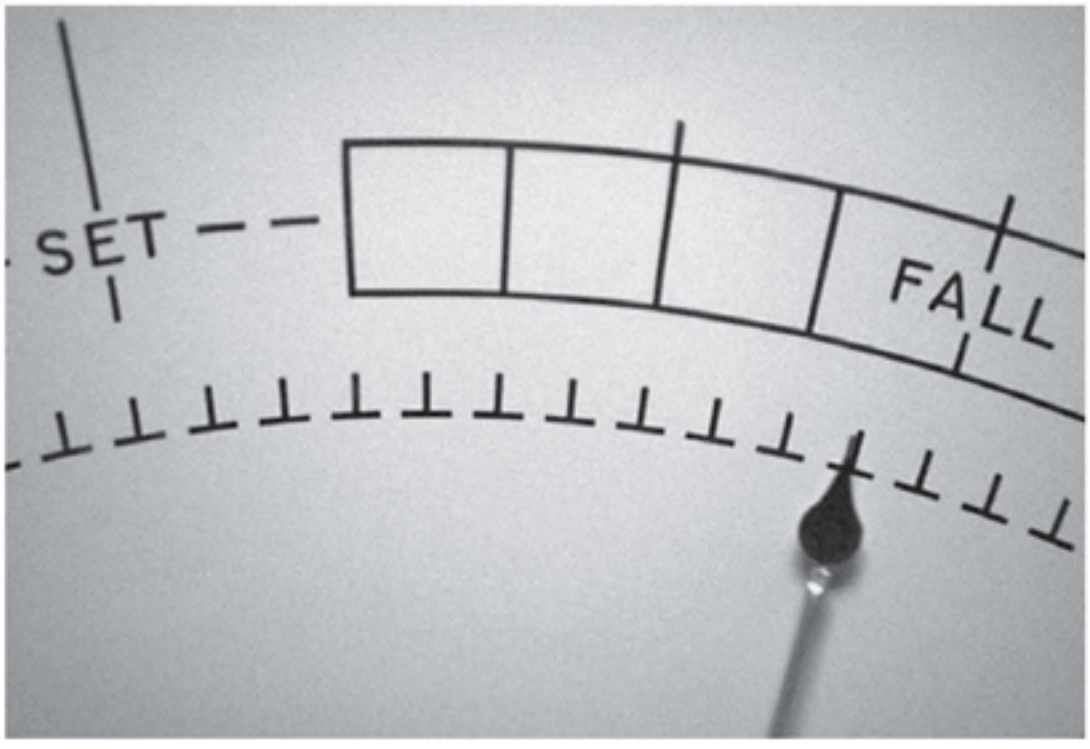
Возвращаясь к основной драматургической коллизии фильма Ласкари, необходимо заметить, что сама необходимость насильственного введения знакового для массовой культуры материала убеждает зрителя в том, что это – материал прошлого, в сегодняшней реальности артели его нет. Непреходящая ценность березок и церковок ни малейших сомнений не вызывает. Открыточный вид московского Кремля может выпускаться по четыре штуки в день. Сама хозяйка мастерской говорит о популярности нового мотива – городского пейзажа,

и опять-таки образчиков этого артельного импрессионизма в фильме более чем достаточно. А вот время «брюлловских всадниц», «крамских незнакомок», а уж тем более «васнецовских богатырей» и «шишкинских медведей», похоже, ушло, и если не вместе с работницами и крестьянками, то с популярностью одноименных журналов.

Повод к антропологическим размышлениям пусть по-своему, но дает каждая из картин. Музеефикация Бабинцевой интересна прежде всего тем, что, демонстрируя присущую искусству Майдана разнородность, убедительно подтверждает саму неправомочность «эволюционного подхода» к любого рода художеству. И действительно, амплитуда мировоззрений, порождающая в едином пространстве-времени наив архаических оберегов и концептуальную образность перформанса, делающая их в равной степени востребованными и действенными, – наблюдение в равной степени неожиданное и культурологически ценное, а потому заслуживает самого пристального внимания. С фильмом Ласкари ситуация другая в принципе. Здесь современный материал интерпретируется с помощью апробированной риторической фигуры, иконической единицы значения как минимум полувековой давности. Именно ее знаковый характер обеспечивают зрелищность и смысловую емкость сюжета. ◆

Максим Казючиц

САКРАЛЬНЫЙ ТРЕПЕТ



«Просветление: Сайентология и причуды веры»
Going Clear: Scientology and the Prison of Belief
По мотивам книги Лоуренса Райта «Просветление: сайентология, Голливуд и тюрьма веры»
Автор сценария, режиссер Алекс Гибни
Оператор Сэмюэл Пейнтер
Художник Роб Локасьо
Композитор Уилл Бейтс
В ролях: Лоуренс Райт, Майк Райндер, Марти Рэтбан, Пол Хаггис, Джейсон Бех, Хана Уитфилд, Тони Ортега, Сильвия Тейлор, Моси Ратбен, Сара Голдберг
HBO Documentary Films, Jigsaw Productions, Sky Atlantic
США
2015

Документальный фильм «Просветление: Сайентология и причуды веры»[1] Алекса Гибни, обладателя премии «Оскар» и трех премий «Эмми», был впервые представлен на фестивале «Санденс» весной 2015-го. Картина предсказуемо дала новый импульс кампании против Церкви сайентологии (ЦС) и оказалась в центре многочисленных скандалов. Благодаря давлению ЦС она была запрещена к показу в ряде стран. Представительство ЦС в России также высказывалось против публичной демонстрации, тем не менее фильм был включен во внеконкурсную программу Московского МКФ.

Связь документального телевидения и кино в США в последние годы сделала очередной спиральный виток. В начале 60-х крупные игроки, такие как CBS, ABC, Time Inc., стали активно покупать независимые проекты небольших компаний или упорных одиночек. Тем самым в стране Голливуда возник необычный для Европы, но абсолютно логичный там сегмент авторского телевидения. Работы Дрю и Ликока («прямое кино») придали современный вид методу наблюдения и бесштативной съемки, без которых сегодня немыслимы коммерческие проекты ни в игровом, ни в документальном телевидении. Независимый изначально документальный сериал «Американская семья»

1. Так переведено название фильма, который был представлен в программе ММКФ-2015 «Свободная мысль». См. http://www.moscowfilmfestival.ru/miff37/films/?id=37071

(An American Family, 1973) на PBS также стал отправной точкой для целой индустрии реалити-ТВ.

Сегодня в США индустрия телевидения крайне неоднородна. Небольшие телеканалы выгрызают из основной массы зрителей свои малые целевые аудитории. Среди крупных производителей документальной телепродукции – HBO, Show Time, ESPN и другие. Козырная карта HBO – свежая кровь в творческих кадрах; компания активно разыскивает таланты, привлекает режиссеров с нестандартным ви́дением. Подобная практика приносит свои плоды: документальные проекты HBO участвовали в программах 36-го и 37-го ММКФ – «Глубокая любовь» Яна Матушинского (главный приз в конкурсе документального кино), «Ложь Армстронга» Алекса Гибни и его же «Просветление: Сайентология и причуды веры».

Гибни работает в телевизионном формате давно. Вместе с HBO он выпустил известные фильмы «Мое путешествие в Аль-Каиду» (My Trip to Al-Qaeda, 2010), «Моя величайшая вина: Тишина в доме Господнем» (Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God, 2012), то же «Просветление: Сайентология и причуды веры» (Going Clear: Scientology and the Prison of Belief, 2015). В США Гибни известен как один из наиболее плодовитых документалистов: за тридцать лет службы – около тридцати пяти лент.

У Гибни, как и у всякого яркого режиссера, есть излюбленная тема: духовность и власть в современном мире. Его стиль близок работам известного ниспровергателя авторитетов Майкла Мура. Материал подается так же агрессивно: много повторяющихся ключевых смысловых фраз-лозунгов (дает о себе знать телевизионный опыт). В его фильмах много живого слова и наглядного (порой чересчур) материала: масса «говорящих голов», визуальный ряд состоит из плотной вязи архивных записей – от видео с корпоративных вечеринок до простых домашних 8-*мм* кинопленок, оперативная графика, подснятые документы и фото. Впрочем, в отличие от Мура, Гибни редко лично в кадре вырывает признание у «пособников кровавого режима» и его «жертв».

Проблема фильма «Просветление…» однозначно сформулирована в названии. С идеей дело обстоит несколько сложнее. Действие разрабатывается по выверенным лекалам классической докудрамы. За литературную основу взят известный сектоведческий бестселлер лауреата Пулитцеровской премии журналиста Лоуренса Райта «Просветление: сайентология, Голливуд и тюрьма веры». Поскольку фильм сделан для HBO, то Гибни играет по определенным правилам: конкретность предмета и доступность идеи массам. Поэтому литературная основа претерпела изменения. Книга Райта состоит из трех частей: становление церкви, Голливуд и современный этап, сопровождающийся разоблачениями и скандалами. В центральном блоке сайентологические перипетии в Голливуде, особо актеры-сайентологи, описывались подробнее, чем в фильме. У Гибни Голливуд остался только в виде линии Тома Круза и вовсе кратко Джона Траволты, ветеранов ЦС.

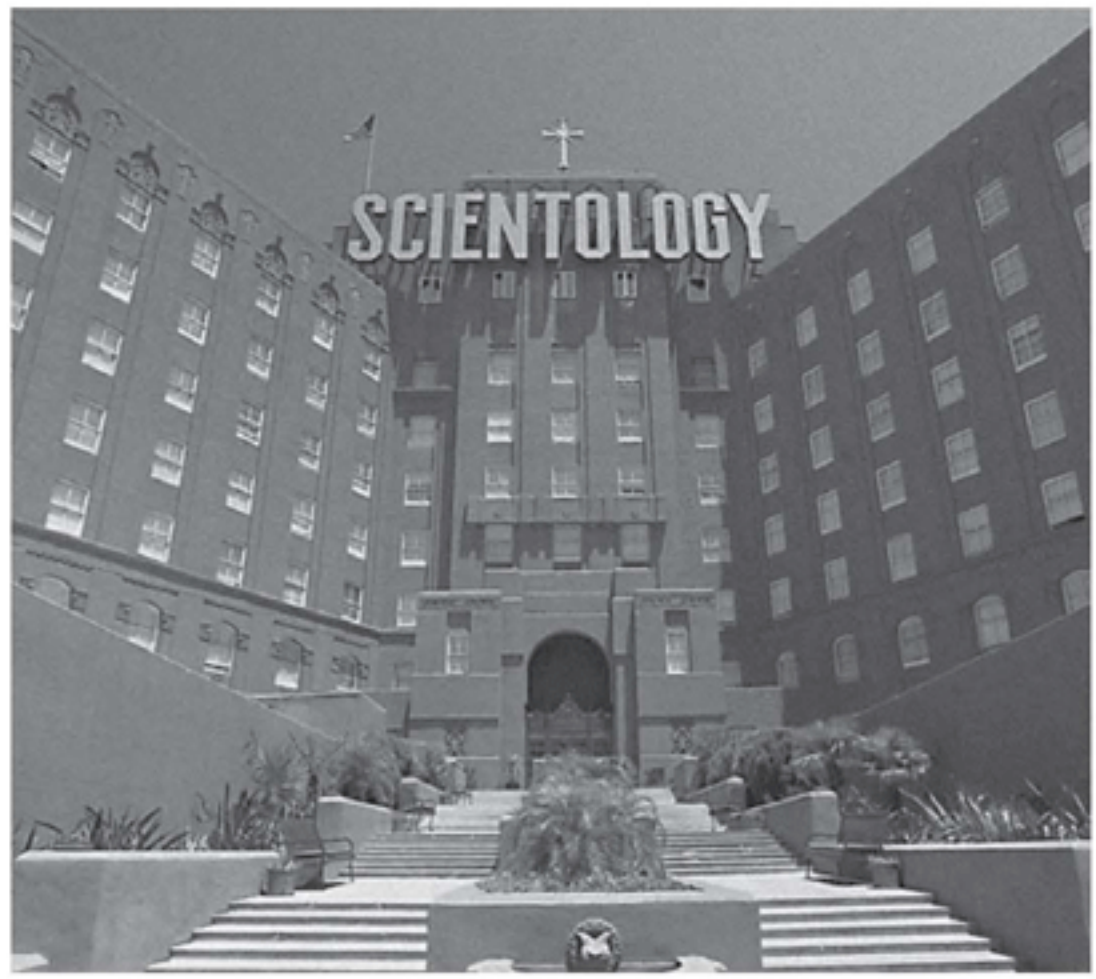
Приходится признать, перевод названия Going Clear: Scientology and the Prison of Belief в программе ММКФ-2015 неудачен, поскольку в фильме речь идет отнюдь не о причудах веры, а о ее трагедии. Гибни в многочисленных интервью, нередко в дуэте с Райтом, говорит о смысловом акценте именно на вопросе веры («тюрьма веры»), о невозможности порой в наше время отличить религиозное направление от секты[2]. Райт четко обозначил свою позицию в самой ленте, отметив, что его прежде всего интересовал вопрос, каковы место веры и плата за нее в современном мире.

Движение Рона Хаббарда последние пятнадцать-двадцать лет в США и мире сопровождают многочисленные сеансы разоблачения и саморазоблачения. Все это есть в фильме. Композиция разбита на два блока: становление движения и современный этап. Подробный биографический очерк о Хаббарде в первой части изобилует массой подробностей, в основном рассчитанных на аудиторию, не знакомую с проблемой, и явно с целью ошеломить ее. Основатель ЦС начинал как писатель бульварной фантастической прозы, принимал участие в различных паранаучных и магических обществах в Европе и Америке 30-х. После второй мировой выпустил бестселлер «Дианетика», а когда интерес к ней угас, преобразовал общественное движение в религиозное – Церковь сайентологии. В лучших традициях докудрамы в пестрый биографический материал вводятся весьма своевременно открытые именно автором книги разоблачительные документы, которые перемежаются игровыми реконструкциями. Из мемуаров бывшей супруги основателя следует однозначный вывод: Хаббард страдал недугом психическим и духовным. (Как заметил в фильме Райт, практика сайентологии – это путешествие в сознание самого Рона Хаббарда.)

Однако ключ лежит не в бурной биографии основателя очередной тоталитарной секты или жизненных перипетиях знаменитых актеров-сайентологов.

Вторая часть картины начинается после смерти Хаббарда, с 80-х годов. В кадре и за кадром авторскую позицию выражают ключевые герои (Райт, Марти Рэтбан, Майк Рид – бывший спикер ЦС). Сам же Гибни всегда остается только закадровым комментатором. Без новизны, конечно, нельзя. Излюбленный авторский прием – титры с общеизвестной информацией или высказывания официальных лиц церкви, к которым контрапунктом даются вспомогательные титры, излагающие реальное положение дел. К закадровому комментарию прибавляется письменный. «Мне всегда было интересно, как умные, критически мыслящие люди оказывались втянуты в систему верований. Как, руководствуясь верованиями и убеждениями, они действуют так, как никогда не поступили бы прежде…» – резюмирует Райт. Однако вся дальнейшая долгая и местами мучительно неспешная история ведет гораздо дальше этого трюизма. Задача фильма – выяснить, как вообще в цивилизованной Америке могла состояться сайентология. А поскольку в фильме недвусмысленно сказано о всемирном

2. Alex Gibney, Paul Haggis, Mike Rinder, Lawrence Wright Interview // Time stalks. New York Times. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yWNTHse6Mfs



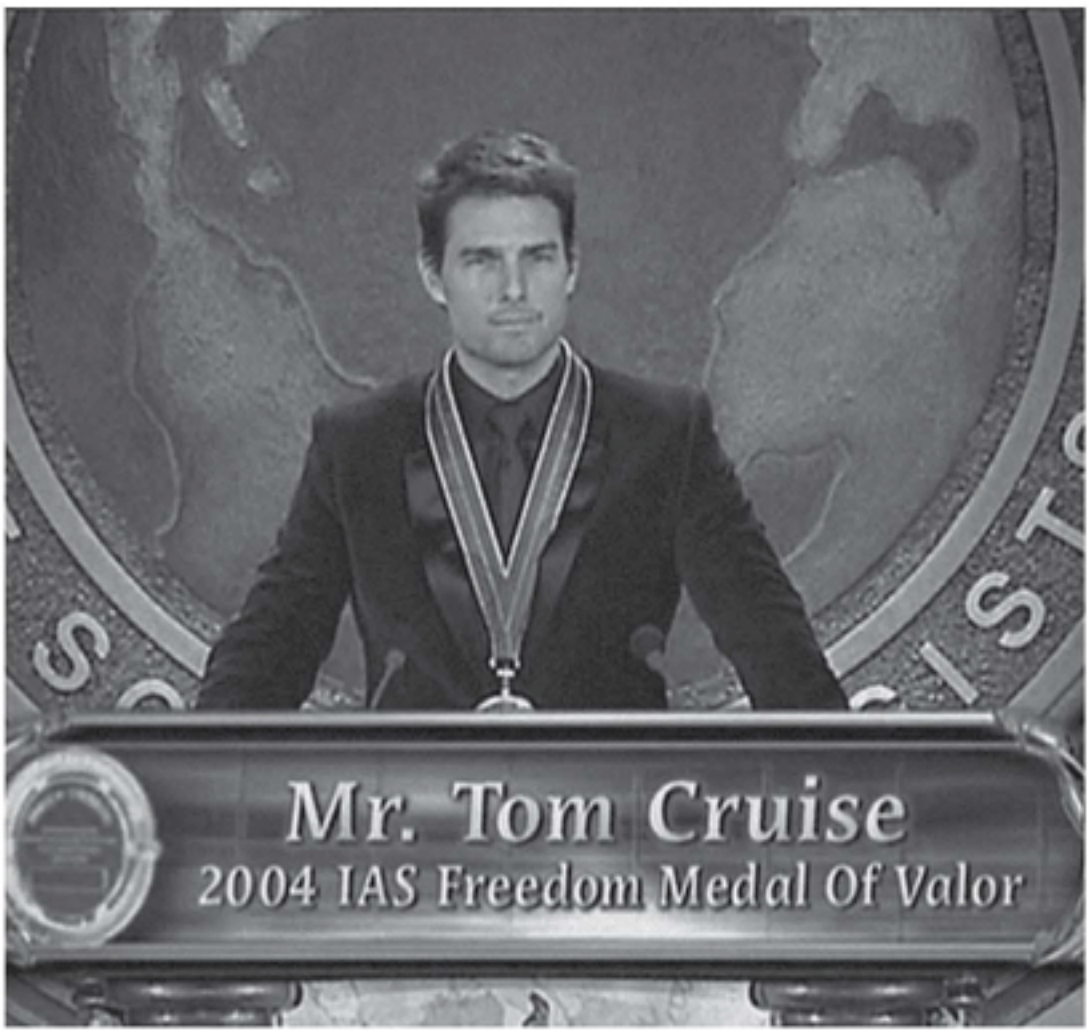
«Просветление: Сайентология и приче веры»

распространении церкви Хаббарда, стало быть, вопрос этот получает глобальный масштаб.

Гибни не случайно опирается на Райта – журналиста с религиоведческим бэкграундом. В современном мире трудно различить религию и лжерелигию. Сайентологию США признали религией вслед за налоговым управлением. Режиссер намеренно не позволяет высказаться ни религиоведам, ни официальным представителям мировых религий. Если второе можно списать на осторожность продюсеров HBO, то первое – явный стратегический маневр автора.

Гибни вряд ли мог цитировать в докудраме HBO и метафизических светил вроде Жан-Поля Сартра или Юргена Хабермаса. И напрасно, ибо представители философского дискурса еще в 60–80-х годах точно определили проблему, которой он озадачился. Современная культура потеряла религию в качестве духовной основы общества. Религия все более социализируется, сакральный трепет от божественного присутствия, нуминозное оттесняются на периферию повседневной жизни. Сартр назвал это атеистическим экзистенциализмом, Хабермас – постмодерном.

Мысль об атрофии духовной способности у современного человека и институтов современной культуры, уничтожающих эту способность, видимо, поразила воображение Гибни еще во второй пятилетке третьего тысячелетия. С середины 2000-х выходят фильмы «Опыты над поведением человека» (The Human Behavior Experiments, 2006), «Такси на темную сторону» (Taxi to the Dark Side, 2007), «Моя величайшая вина: Тишина в доме Господнем», «Мы крадем секреты: История WikiLeaks» (We Steal Secrets: The Story of WikiLeaks, 2013), «Ложь Армстронга» (The Armstrong Lie, 2013) и другие. Природная подчиняемость человека,



«Просветление: Сайентология и причуды веры»

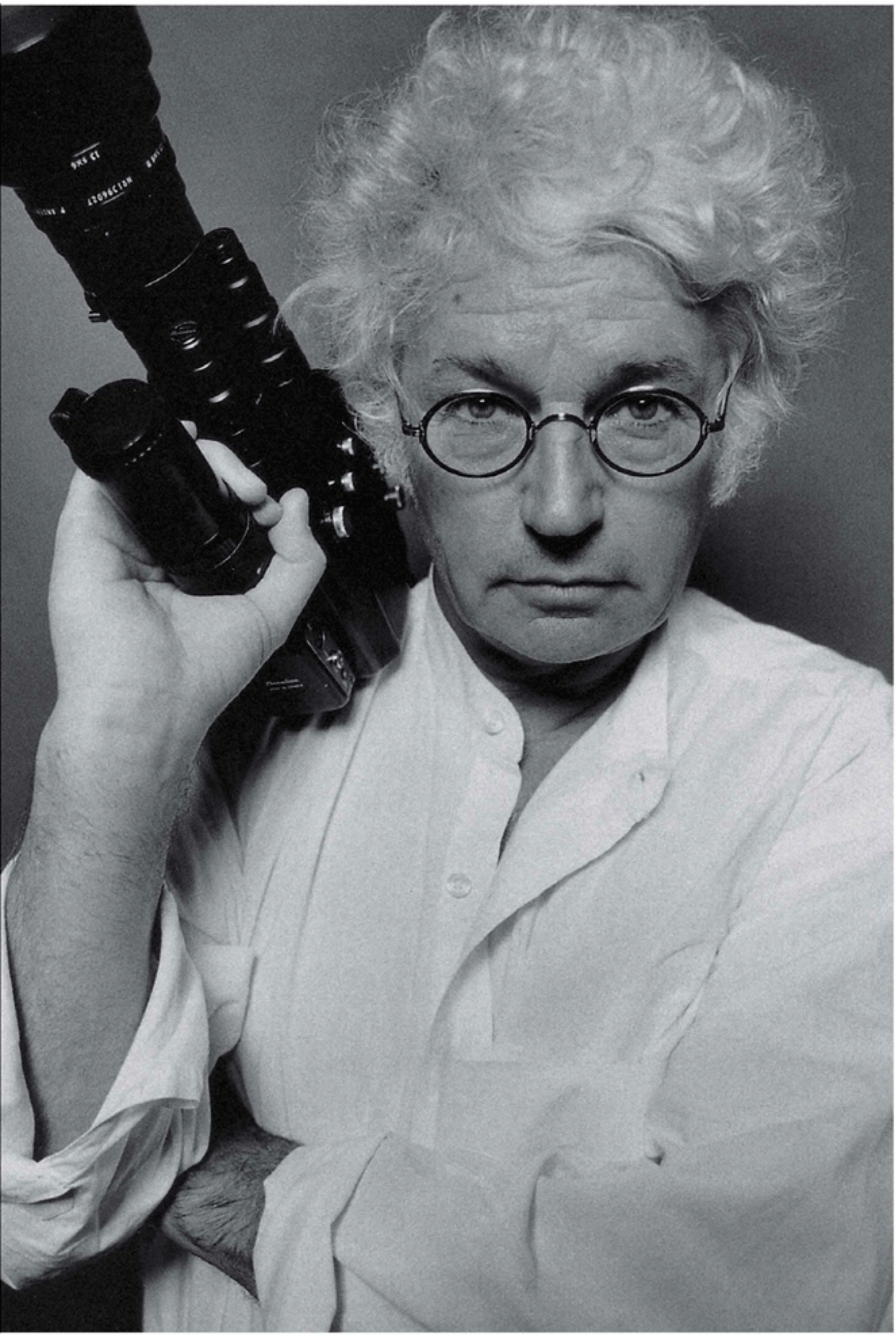
доказанная опытами Милгрема, проблема тотального государственного контроля и, наконец, ложные идолы (для Гибни, надо полагать, все религии) – сердцевина концепции режиссера.

Вторая часть «Просветления…» подробно повествует о возвышении нового лидера сайентологии Дэвида Мискэведжа. Гибни подготовил замечательные интервью с его бывшими ближайшими соратниками и рядовыми адептами, снабженные богатыми архивными видеоматериалами. Отдельные интервью (Майк Рид, Сара Голдберг) могли бы стать самостоятельными портретами. Из пестрых материалов складывается современный образ ЦС, превратившейся де-факто в империю и установившей особые отношения с государством. Поскольку проект сориентирован на многомиллионную аудиторию, то и авторский месседж имел две стороны. Для американского зрителя на экране (кроме пленок из домашнего архива Хаббарда) не появилось ничего принципиально нового, чего он не встречал бы в новостях. Автор здесь намеренно схоластичен. Стиль полемичного, подчеркнуто субъективного повествования «гонзо», адаптированный для Америки журналистом Хантером Томпсоном[3] и заимствованный Муром, Гибни берет почти без изменений.

В России фильм Гибни, этапная работа, к сожалению, был встроен в четко артикулированную концепцию по пакету документальных лент из США и о США на ММКФ-2015. Интеллигентно, имплицитно картины были ранжированы так, что двух мнений у зрителей не должно было появиться. «Земля картелей» – о коллапсе государственной системы в Мексике, поддерживающей наркотрафик. «Citizenfour: Правда

3. Гибни снял в 2008 году соответствующий фильм «Гонзо: Страх и ненависть Хантера С. Томпсона» (Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson).

Сноудена» – о тотальной слежке США за всем миром. «В погоне за мечтой» – портрет и очерк о бывшей жрице любви, ставшей социальным работником в «черном» квартале. «О мужчинах и войне» – об американских солдатах, проходящих курс послевоенной реабилитации, и т.д. Однако перед своей основной аудиторией Гибни, преодолевая, как и следует авторскому кино, ангажемент, разворачивает масштабную картину, далеко выходящую за пределы сиюминутного противостояния империй зла и идеологий, – об одиночестве человека и утрате духовных корней. Последнее интервью в фильме принадлежит Саре Голдберг, состоявшей в церкви двадцать семь лет. Плата за выход из ЦС – отречение всех родных и близких (оставшихся сайентологами). Ни власть, ни социальные структуры оказались не в силах изменить существующий порядок вещей – закон о свободе совести и вероисповедания, но он еще не гарантирует ощущения самодостаточности. «Отступники», как именует их ЦС, – это одинокие, потерянные и беззащитные люди, лишенные корней и ориентиров. Они – та мера, которой Алекс Гибни меряет цену утраты иллюзорных упований прислониться к надежной силе. ◆



Нина Цыркун

ПИКНИК И ОБОЧИНА

Эксцентричный режиссерский дебют Жан-Жака Анно «Черные и белые в цвете» (1976) никак не предвещал будущего развития его творческой карьеры, точнее, не развития, а упорного застоя, что режиссер и не считает нужным скрывать, утверждая: «Я вновь и вновь снимаю одно и то же кино. Просто пытаюсь замаскироваться – меняю время, место действия и героев». Действительно, его фильмы чрезвычайно разнообразны по месту действия – от Британской Колумбии до Тибета, от Сайгона до китайской Внутренней Монголии; по тематике, по героям – от постмодернистской экранизации псевдодетектива «Имя розы» Умберто Эко до военной драмы «Враг у ворот» о Сталинградской битве, от истории дружбы австрийского путешественника с юным далай-ламой («Семь лет в Тибете») до целого ряда фильмов, где в центре сюжета дикие звери – тигры, медведи, волки. Но этот факт не должен обманывать (и не обманывает, особенно если смотреть фильмы Анно подряд, один за другим): в сущности, за исключением одного-двух, они об одном и том же и рассказаны одним и тем же языком, одним и тем же способом. Не следует понимать мои слова как уничижительные: Жан-Жак Анно – признанный (по заслугам) авторитет, чьи работы не исчезают в небытии после выхода на экран, а десятилетиями остаются в фаворитах публики – и опять же заслуженно. Я просто хочу сказать, что, начав как дерзкий новатор, он быстро занял комфортную нишу хорошо освоенной им рецептуры кинопроизводства и благополучно остается в ней по сей день.

Первая полнометражная картина, которая принесла дебютанту «Оскар» за лучший иноязычный фильм (1977), была веселой, отчасти даже хулиганской сатирической комедией на материале из времен первой

← Жан-Жак Анно

мировой войны, вроде бы не располагающем к юмору. Французские колонисты в одной из стран Западной Африки (по всей вероятности, это Кот-д'Ивуар, в столице которого Абиджане состоялась премьера фильма) узнают о военной катастрофе через полгода после начала, когда один из них получает с родины посылку со старыми газетами. И оторванными от далекой родины поселенцами внезапно овладевают истерический патриотизм и безосновательная ксенофобия по отношению к добрым соседям немцам, живущим чуть выше по реке.

Мелким лавочникам, их женам и разного поведения женщинам война, которая ведется где-то в невидимом далеке, представляется щекочущим нервы и, главное, безопасным для них приключением. И они ввязываются в эту авантюру, но! – выдвигая перед собой в качестве пушечного мяса аборигенов, наспех научив тех обращаться с примитивным оружием и послав против вооруженного автоматами противника. О последнем, правда, они не догадывались – по легкомыслию или глупости. Они-то думали, что война – это легкая прогулка под аккомпанемент бравурного военного марша. И вполне логично устроили по дороге на передовую пикник. В этом эпизоде Анно припечатал соотечественников самым действенным и страшным для восприимчивой к художественному жесту образом нации – заклеймив с помощью художественной иконы: он цитирует в этом эпизоде «Завтрак на траве» Эдуара Мане (разумеется, дамы в кадре у него одеты, хотя и смело декольтированы).

В сущности, эта фантасмагоричная история, пружину которой раскручивает обуявший людей ура-патриотизм, – своего рода дайджест большой войны, где солдаты идут в бой, понятия не имея, за что они воюют и умирают, за что убивают близких по крови (в фильме местные жители встают под разные знамена и стреляют в своих же соплеменников), которых даже оболванивать не спешат – посылают на смерть, да и всё, как скот.

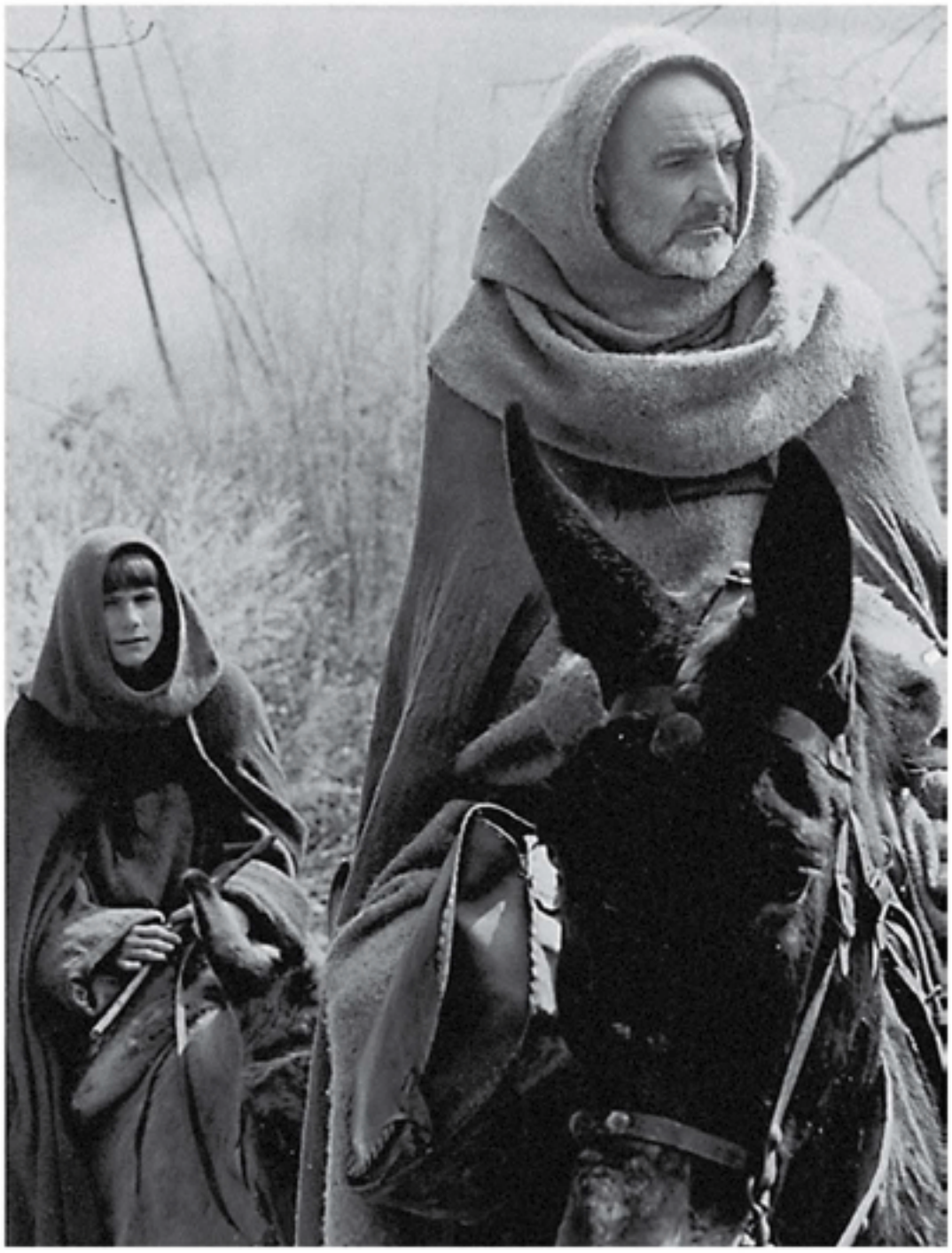
Формально «Черных и белых...» с другими фильмами Анно роднит только одно – счастливый конец. Однако и тут есть различие. Во всех прочих хэппи энд безоблачен и однозначно happy. Вот в «Медведе» медвежонок, спасшись из лап яростной пантеры, облизывается с взявшим его под опеку большим гризли и мирно впадает в зимнюю спячку у него под боком; «Враг у ворот» завершается «воскрешением из мертвых» снайперши-радистки Тани Черновой, которую разыскал влюбленный в нее снайпер Василий Зайцев; «Семь лет в Тибете» заканчиваются тем, что сын, примирившийся с отцом, которого не видел с рождения, вместе с ним идет на покорение горной вершины; пещерные люди, одолев врагов, освоили добычу огня и могут предаться любованию луной («Борьба за огонь»); оптимистичен финал «Тотема волка»: воспитанный городским студентом волчонок вырос, ему удалось уцелеть в истребительной кампании, и он обрел свободу. И т.д. Здесь же счастливый конец (кровавая окопная война окончена, бои между вчерашними приятелями тоже,

«Черные и белые в цвете»

и они вполне примирились друг с другом) приправлен изрядной долей иронии.

Один из основных героев фильма, учитель географии Юбер Френуа (Жак Списсер), гораздо умнее и сообразительнее своих соплеменников-колонистов и как пацифист на первых порах пытается остановить их безумный порыв. Но как-то мало-помалу теряет свой запал и превращается в жесткого вояку, типичного по духу колонизатора, относящегося к «братьям меньшим» в лучшем случае патерналистски и ловко манипулирующего ими на основе их же предрассудков и суеверий. Ощущение власти сокрушило его – со всем его умом и чувствительностью. Характерно, что Френуа называет себя социалистом: Анно явно не делает различий между теми, кто почуял запах власти – любой политик, достигший степеней известных, претерпевает мутации, жестко ограждающие его от трезвого восприятия реальности. Однако, показывая аборигенов страдающей стороной, Анно не идеализирует их, с той же иронией демонстрируя, как они хитроумно приспосабливаются к обстоятельствам: вот только что один из них творил намаз, обратив лицо к Мекке, и тут же, увидев приближающихся священников, на секунду скрывшись в своей хижине, возвращается оттуда с крестом на груди. А колонизаторы рады обманываться, веря в любовь к себе покоренных и умиляясь их преданности. Один из священников признается, как нравится ему песня, которую поют африканцы, – а субтитры сообщают, что поется там о вонючих ногах и толстых животах отцов церкви.

Скептицизм в отношении церковников с их лицемерным ханжеством, безжалостностью, лживостью и стяжательством нашел гротескное отражение в экранизации постмодернистского романа Умберто Эко «Имя розы» (1986), шаржированный групповой портрет персонажей которой некоторые критики сравнивали с эксцентричными шоуменами «Монти Пайтона», помещенными в мрачную атмосферу францисканского итальянского монастыря. Анно, конечно, импонировала



«Имя розы»

идея романа, где попытки людей, совершающих гнусные дела с серьезной миной на лицах, навсегда сокрыть существование трактата Аристотеля «О смехе» повлекли за собой серию кровавых убийств.

С безжалостным смехом в своем втором фильме «Удар головой» (1979) Анно расстался и с идеализацией популярного среди французов футбола, где за пределами зеленого поля процветают беззастенчивая коррупция, шантаж, предательство общих интересов ради личной выгоды. Авторская позиция не встретила понимания широкой публики – зрителям не захотелось расставаться с иллюзиями; «Удар головой» провалился в прокате (несмотря на участие культового молодого актера Патрика Деваэра, прославившегося вместе с Жераром Депардье в «Вальсирующих» Бертрана Блие), как и «Черные и белые в цвете» до него, хотя те и получили мировое признание в виде «Оскара».

Однако, может быть, именно кассовые провалы и отвержение публикой заставили Жан-Жака Анно пересмотреть свои радикальные позиции и искать способы наладить контакт со зрителем. Когда Анно начинал учебу в парижской киношколе, в самом расцвете была «новая волна», но, в отличие от многих других, новичок не очаровался, как он размашисто и не вполне справедливо определил, «драмами,

замкнутыми в пространстве девичьих проблем». Тогда он пошел наперерез художественной моде. И теперь не изменил себе, просто в процессе перекодировки выбрал другие способы коммуникации: пусть у вас будет возможность вчуже всплакнуть над временными трудностями на путях героев, но пусть в финале все будет хорошо.

Вопреки неписаному правилу драматургии, гласящему, что плакать должны в зале, но не на экране, Анно заставляет плакать как раз своих героев. Среди них мало женщин, они, естественно, рыдают. Со слезами рассказывает Таня Чернова (Рейчел Вайс) о массовом расстре-

«Любовник»

ле мирных людей – одной пулей двоих, из экономии; и захлебывается рыданиями девушка (Джейн Марч) из «Любовника», осознав под музыку Шопена, что проглядела любовь всей своей жизни. Но плачут и суровые мужчины: пускают слезу Брэд Питт в роли бесстрашного альпиниста Генри Харрара, рассказывающего свою историю далай-ламе; русский снайпер Василий Зайцев (Джуд Лоу), когда ему сообщают о гибели Тани; юный послушник Адсо (Кристиан Слейтер), прощаясь с девушкой, оставшейся его единственной любовью («Имя розы»); китайский студент Чэнь Чжэнь (Шаофэн Фэн), которого ужасает жестокость властей, решивших извести волчье племя, и даже в том эпизоде, где медвежонок-сиротка ревет от ужаса и отчаяния перед лицом смерти, свет выставлен так, что кажется, будто в глазенках его застыли слезы.

При всем отличии «Черных и белых…» от прочих фильмов Анно эта картина одного с ними поля ягода: когда сам Анно утверждает, что повторяется, это истинная правда, потому что его кино всегда сфокусировано на одной теме: столкновение культур. По-видимому, именно интерес к комплексу связанных с этим фактором проблем спровоцировал творческий контакт Анно с Маргерит Дюрас и появление в его фильмографии экранизации ее повести «Любовник» (1992). Именно

«Медведь»

это, а отнюдь не отклик на модную и скандальную тогда во Франции тему лолитизма, заставило его принять предложение продюсеров. В сущности, ему предлагалось вставить новый сюжет в освоенные рамки поведения французских поселенцев на территории колоний – в данном случае Индокитайского Союза, входившего во французскую колониальную империю, конкретно во Вьетнаме конца 20-х годов.

Ревностно относившаяся к экранизациям своих произведений Дюрас (она и сама кинорежиссер) дала согласие на то, чтобы сценарий к фильму писали Жерар Браш и Жан-Жак Анно. Она, конечно, все равно встретила результат довольно кисло, и тем не менее фильм многократно окупился в прокате. (Это была франко-британско-вьетнамская копродукция, фильм снимался на английском языке и, возможно, именно американская дистрибуция помогла успеху картины.)

Колониальный ландшафт изображен в фильме с детальной точностью и ностальгическим гламурным шиком. Ощущая пристальное внимание Маргерит Дюрас, Анно явно оглядывался на фильм «Хиросима, любовь моя» Алена Рене – единственную экранизацию, ею одобренную. Поэтому так же любовно и внимательно камера обтекает слившиеся в любовном экстазе тела, а вот психологическая тонкость и многослойность переживаний не вписываются в манеру режиссера. При этом актеры достаточно четко выстраивают тему: Тони Люн Ка Фай изображает европеизированного, но остающегося в рамках своей культуры китайца, Джейн Марч – рациональную нимфетку, движимую любопытством к эротическим удовольствиям откровенную страсть.

Анно не вглядывается во внутренний мир своих персонажей, обрисовывая коллизии и перипетии жирными мазками. Это свойственно

в большей или меньшей степени всем его фильмам; герои тут условны, они выполняют чисто функциональную роль и потому всегда проигрывают своим партнерам-зверям.

Режиссер прибегает к более масштабным художественным средствам описания через изображение природы. Так, в «Любовнике» субтропические дожди однозначно иллюстрируют неукротимую страсть, широко разлившаяся бурная река Хонгха – неостановимое течение жизни и водораздел между Китайцем и Француженкой.

В принципе, можно сказать, что Жан-Жак Анно – режиссер прежде всего «литературы», рассказчик историй. Он очень часто выступает соавтором сценариев к своим фильмам, и можно заподозрить, что именно благодаря этому в них появляется тот сильный элемент сентиментальности, который им всем присущ. Его постоянными соавторами стали Жерар Браш и Ален Годар. Выбирая всякий раз новых исполнителей на главные роли (за исключением, пожалуй, характерного Рона Перлмана), в соответствии с ориентацией на массового зрителя предпочитая голливудских кинозвезд, Анно и вообще пред-

«Семь лет в Тибете»

почитает постоянство. Свои истории он рассказывает, опираясь на красноречивую и общедоступную образность; ему, видимо, нравятся медитативный эпический стиль панорамной съемки, открывающий большинство его фильмов, и выразительные портретные кадры, которые так выигрышно смотрятся на рекламных плакатах. (Три первых фильма Анно снимал с оператором Клодом Агостини, на съемки «Имени розы» был приглашен замечательный итальянский оператор, работавший с Пазолини, Феллини, Луисом Маллем, Серджо Леоне, Романом Полански, – Тонино Делли Колли; потом четыре фильма Анно снимал с Робером Фрессом, а затем вот уже на четырех картинах работал с Жан-Мари Дрюжо.)

«Два брата»

Поразительна размеренность его съемочного графика без длительных перерывов; не так уж много – всего 14 фильмов почти за сорок лет работы, но зато нет никаких провалов, как и оглушительных успехов. Тем не менее имеются и «Оскар»[1], и четыре «Сезара» и множество других призов, в том числе последний – специальный приз ММКФ «За выдающийся вклад в мировое кино». С Россией режиссера связывают особые отношения. Он часто вспоминает, что его учитель, блестящий знаток истории кино, в том числе российского, Жорж Садуль привил ему любовь к фильмам Пудовкина, Дзиги Вертова, Донского, Эйзенштейна, которые всегда остаются для режиссера источником вдохновения. Готовясь к съемкам «Врага у ворот» (2001), он пересмотрел массу кинохроники, прочитал множество книг о самой битве, о второй мировой войне, о Гитлере и о Сталине и его окружении. Он узнал правду о том, сколько зла принесло на советскую землю нашествие варваров, считавших ее население недочеловеками. И самое сильное впечатление произвел на него роман «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана, военного корреспондента. А в волгоградском музее он нашел дневники своего будущего героя Василия Зайцева. Обольщаться не надо – Анно прекрасно видит светлые и темные стороны сегодняшней России и отказался от мысли снимать фильм на месте событий, потому что как продюсер счел это обременительным и даже небезопасным. Но Анно умеет и в исторической перспективе четко разглядеть черное и белое и увидеть свое[2], пусть, может быть, чересчур увлекаясь облюбованным предметом.

«Меня увлекла история, которая легла в основу фильма, – рассказывает Анно. – В сущности, это история одиночки, который сражается с персонифицированным злом, воплощенным в лице немецкого снайпера майора Кёнига (Эд Харрис. – *Н.Ц.*). Вот почему она захватила

1. Строго говоря, это «Оскар» за лучший иноязычный фильм, а стало быть, присуждается не режиссеру, а продюсеру, но продюсером на этом фильме Анно не был.

2. Это тоже характерно для Жан-Жака Анно. Он, к примеру, намеренно не стал раскапывать личную историю и детали биографии австрийца Генриха Харрера, который в реальной жизни был нацистом; автору фильма важно было увидеть то, как не враждуют, а сходятся люди разных этносов, верований и, наконец, возрастов. И это важно, это главное.

воображение русских и мое тоже. Эта дуэль произошла в разгар легендарной битвы, в которой ежедневно погибало до пяти тысяч человек. И единственная пуля, убившая того немца, стала инструментом подъема морального духа советских солдат, решившим итог поворотной для второй мировой войны битвы. Подумать только: один парень сыграл решающую роль в судьбе сегодняшнего мира! И когда зритель – даже там, где люди испытывают к русским недоверие, – видит, как небогатырского сложения герой Джуда Лоу сражается с настоящими злодеями, нацистскими завоевателями, он невольно идентифицирует себя с ним»[3].

Негероичный с виду протагонист, сражающийся с Голиафом зла – инвариант американского кино; Жан-Жак Анно тепло относится к Америке, стране, первой принесшей ему мировую славу. («Враг у ворот», кстати, – это американо-французско-немецко-британско-ирландская постановка, и это нормальный случай для Анно, которому, несмотря на весь коммерческий потенциал его фильмов, всегда трудно найти деньги на свое кино). Рискну сказать, что он режиссер скорее

«Тотем волка»

голливудский (а это значит универсальный и, если угодно, мультикультурный), чем французский. И, наверное, всегда таким себя ощущал, потому так, мягко говоря, без пиетета отозвался об идеологии «новой волны». Ему неинтересны «малокалиберные» драмы, его привлекает масштабность. Отсюда коллизия «Семи лет в Тибете» (1997) – истории о человеке, решившемся одолеть гору Нанга-Парбат в Гималаях, на пути к вершине которой до него погибло одиннадцать альпинистов. И более того – уже не очень молодым человеком он ведет с собой на покорение горы своего сына, не боясь подвергнуть смертельному риску самого дорогого для себя человека. Да ведь и Вильгельма Баскервильского (Шон Коннери) из «Имени розы», вступающего

3. Jean-Jacque Annaud. Interview by Stephen Lemons. // Salon, mar 20, 2001// http://archive.salon.com/people/conv/2001/03/19/annaud/print.html

в опасную схватку с синклитом могущественного ордена на его территории, тоже можно сравнить с Давидом, бросившим вызов Голиафу.

Анно всегда помнит, что кино, изобретенное на его родине, родилось безмолвным и многие лучшие фильмы обошлись даже без интертитров. Снискавший славу благодаря впечатляющей визуальной выразительности, лаконичным диалогам и пленяющей актерской игре (особенно диких зверей), Анно рассказывает свои истории не словами, а живыми чувствами, настроением и симпатией к героям – а тогда словесный язык уже не нужен. (В «Битве за огонь» неолитические люди общаются на односложном языке, специально изобретенном для них автором «Заводного апельсина» писателем Энтони Бёрджессом, и выразительными жестами, разработанными ученым Десмондом Моррисом.) В процессе работы это помогает ему общаться с теми, кто не говорит на европейских наречиях, – с вождем африканского племени или бессловесными братьями нашими меньшими. Посмотрев «Двух братьев», один мой друг сказал: «Да ведь эти тигры – прямо-таки Де Ниро и Аль Пачино!» Путешественник, любитель дикой природы, режиссер не просто наблюдает за своими персонажами – он как будто влезает в шкуру медведя, тигров, а теперь вот и волков[4]. Московский кинофестиваль открывал его «Тотем волка» (2015) – грандиозный 3D-фильм из времен китайской «культурной революции» с бюджетом 38 миллионов долларов по национальному бестселлеру, одноименному роману Цзян Жуна[5].

Огромный личный опыт привел Жан-Жака Анно к выводу: «Звериные инстинкты… – ключ к осознанию человеком необходимости быть другим. Толерантность необходима; если человек способен понимать тигров, он и людям поможет понимать других, другие культуры, другие народы». «Борьба за огонь» – экранизация книги Жозефа Анри Рони-старшего, вышедшей в начале прошлого века и до сих пор не утратившей популярности, – это краткий учебник превращения обитателя пещер из животного в человека, где обозначены основные составляющие, которые отличают одного от другого. Анно акцентирует ростки сочувствия, милосердия, готовности понять другого и уметь учиться даже у врага, тем и делая его другом, и прежде всего ясно указывает, что война, ненависть, насилие – это рудименты дикарства, которые необходимо изживать. (Фильм стал мировым хитом, в пять раз окупив свой довольно скромный бюджет в 12,5 миллиона долларов.)

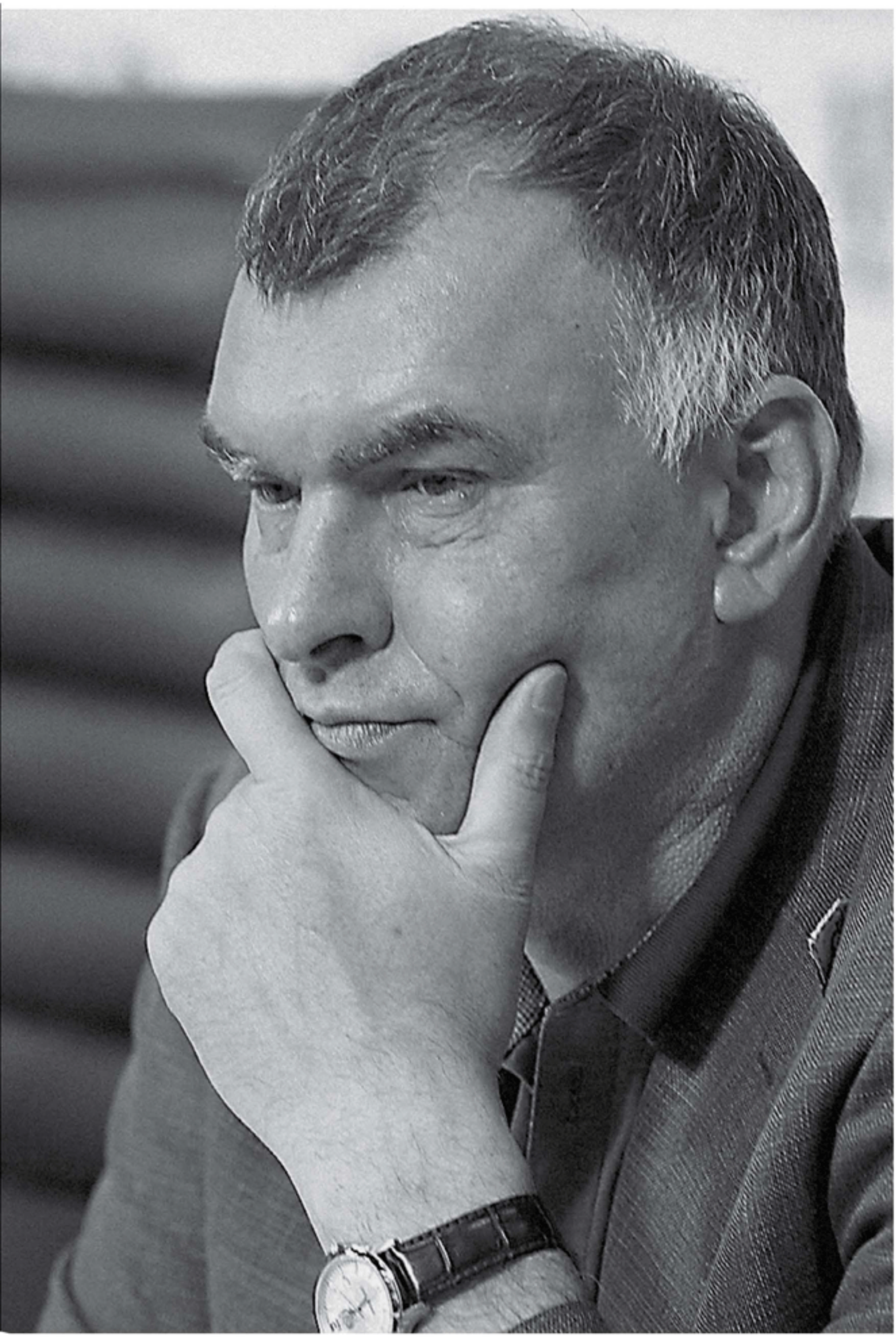
В свое время «Семь дней в Тибете» вызвали гневную реакцию со стороны официальной КНР, потому что Народно-освободительная армия Китая была показана там с неприглядной стороны, а далай-лама, наоборот, сочувственно, олицетворением тех самых наиболее ценимых автором черт – терпимости, милосердия и мудрости. Но прошли годы, и, несмотря на то что этот фильм до сих запрещен там к показу, именно китайские продюсеры обратились к режиссеру с предложением экранизировать книгу Цзян Жуна.

4. Обычно в кино волков изображают собаки породы хаски, но у Анно все по-настоящему. Для тренировки волков был привлечен специалист Эндрю Симсон, который провел на месте три года. В итоге появился такой, например, снятый Жан-Мари Дрюжо невероятный эпизод, как погоня стаи волков за табуном лошадей в снежный буран.

5. Цзян Жун (Jiang Rong) – псевдоним Люй Цзяминя (Lü Jiamin), профессора политэкономии Пекинского университета, арестованного на студенческой демонстрации на площади Тяньаньмэнь в 1989 году и приговоренного к восемнадцатилетнему тюремному заключению, но освобожденного в 1991-м. Книга основана на его собственном опыте добровольной ссылки во Внутреннюю Монголию, где он провел одиннадцать лет.

Действие происходит в 1967 году, на второй год «культурной революции». Главный герой, студент Чэнь Чжэнь, упреждая опасность, по собственной воле на два года отправляется по путевке партии в глубинку, во Внутреннюю Монголию на предмет политпросвещения местного кочевого населения. Эта территория и становится узловым пунктом столкновения разных культур – монголов-кочевников и оседлых крестьян-земледельцев, которые оттесняют первых с исконных земель на обочину, – и разных природных начал – свободолюбивого волчьего племени и тупого чиновничества, насаждающего свои порядки вроде бы от лица и ради народа, что в реальной жизни губительно разрушает хрупкий баланс природной гармонии. И, как всегда у Анно, камертоном человечности становится природа. Жан-Жака Анно иной раз упрекают в слащавости, в том, что он-де антропоморфизирует зверей в диснеевском духе. Конечно, тигрята, медвежата, волчата в его фильмах милые и обаятельные, как все детеныши. Однако дикое зверье никогда не выглядит у него подобно цирковым четвероногим артистам, которые кажутся такими безопасными со зрительских мест. В «Тотеме…» немало довольно страшных кадров и сцен, в том числе снятых на крупных планах, не оставляющих места для наивного благодушия: законы природы довольно жестоки и нельзя забывать, что там действует дарвиновский закон выживания сильнейших.

Когда-то Чингисхан учился искусству войны у волков, и это помогло ему воспитать в своих воинах качества, благодаря которым они завоевали чуть ли не полмира: терпение, умение действовать заодно и выжидать удачный момент – сколько придется. Чингисхан использовал эти качества для войны, но, если вдуматься, они же помогали Китаю не раз выходить на авансцену истории. Волки ли или сама природа и те, кто живет по ее законам, но они помогли Чэнь Чжэню сохранить в себе человека во время разгула «культурной революции» и деспотических бесчинств властей. Так же, как в фильме «Медведь» (1988) охотники, покоренные осиротевшим медвежонком, уходят, оставляя его на воле, и благодаря этому ощущают себя людьми. Это лейтмотивная тема Жан-Жака Анно, которому не надоедает ее разрабатывать и который не боится самоповторов и даже дидактики, сопутствующей осознанному мессианству. ◆



Сергей Мирошниченко:

«КОРРУМПИРОВАННЫЙ «ПАТРИОТИЗМ» – ЭТО СТРАШНО»

Интервью ведет Александр Воздвиженский

Александр Воздвиженский. Сергей Валентинович, многих интересует: почему фестиваль стал в два раза короче, а число фильмов почти вдвое уменьшилось? Не является ли это следствием экономических санкций в отношении России?

Сергей Мирошниченко. Если иметь в виду программу документального кино, то мы недосчитались против обычного числа фильмов всего лишь двух картин. Не хватило времени их показать: сократилось количество просмотровых дней. Что касается зрителей, посетивших документальные программы, то их было больше, чем в прошлом году.

Но в целом фестиваль действительно стал компактнее. Хотя сохранен прежний уровень финансирования, оргкомитет столкнулся в этом году с новыми экономическими трудностями. Чтобы показать зрителям фестивальные фильмы, многим из тех, кто занимается созданием и продвижением контента – компаниям, продюсерам, дистрибьюторам, – нужно платить валютой. По сравнению с прошлым годом рубль упал в два раза. Соответственно валютная составляющая фестиваля уменьшилась.

Александр Воздвиженский. Сколько прислали и сколько не прислали из обещанных картин, каков процент отказов? Были ли режиссеры или страны, которые бойкотировали фестиваль?

Сергей Мирошниченко. С документальным кино особых проблем не было. Пришло много хороших картин из Америки, представленных талантливыми режиссерами, и нам приходилось выбирать. Ни американцы, ни французы не бойкотировали фестиваль. А вот польских

←
Сергей Мирошниченко

«Земля картелей», режиссер Мэттью Хейнеман

картин вообще не было, в то время как в прошлом году они шли потоком.

На мой взгляд, у нас сложилась хорошая программа. Думаю, что три лидирующих неигровых фильма – американо-мексиканская «Земля картелей», «Экстаз Вилко Джонсона» из Великобритании и китайско-французский «Юный патриот» – потенциальные кандидаты на «Оскар».

Документалисты – люди серьезные, это не поп-звезды, они понимают, что бойкотировать коллег-документалистов в другой стране – глупость.

Александр Воздвиженский. Как производился отбор участников, и был ли он на самом деле?

Сергей Мирошниченко. Часть картин нам присылают, часть мы получаем по Withoutabox, есть ленты, которые мы сами запрашиваем через наших отборщиков. Это активные люди, они в курсе происходящего в мире документального кино, хорошо знают рынок, знают, где какая картина создается. И если она обещает быть интересной, они отслеживают ее этап за этапом, запрашивают еще до выхода в прокат. Вот таким образом на фестиваль попадают совсем свежие фильмы.

Александр Воздвиженский. Перед премьерой южнокорейской картины «Дорогая, не пересекай эту реку» вы с арт-директором программ Григорием Либергалом говорили о том, что на сегодня существует некая проблема с получением фильмов из Азии.

Сергей Мирошниченко. Да, действительно, с этим регионом работать сложнее. Там есть свой собственный рынок, и немалый. Спрос большой, азиатские фильмы непросто получить. Но в этом году у нас были две китайские картины и одна южнокорейская – «Дорогая, не пересекай эту реку». Она-то и получила приз зрительских симпатий. Нежная,

«Дорогая, не пересекай эту реку», режиссер Чин Моёнг

тонкая работа про радость жизни, про семейные ценности и традиции. А китайские фильмы очень мощные.

Александр Воздвиженский. Какие у вас впечатления от фестиваля в сравнении с предыдущими?

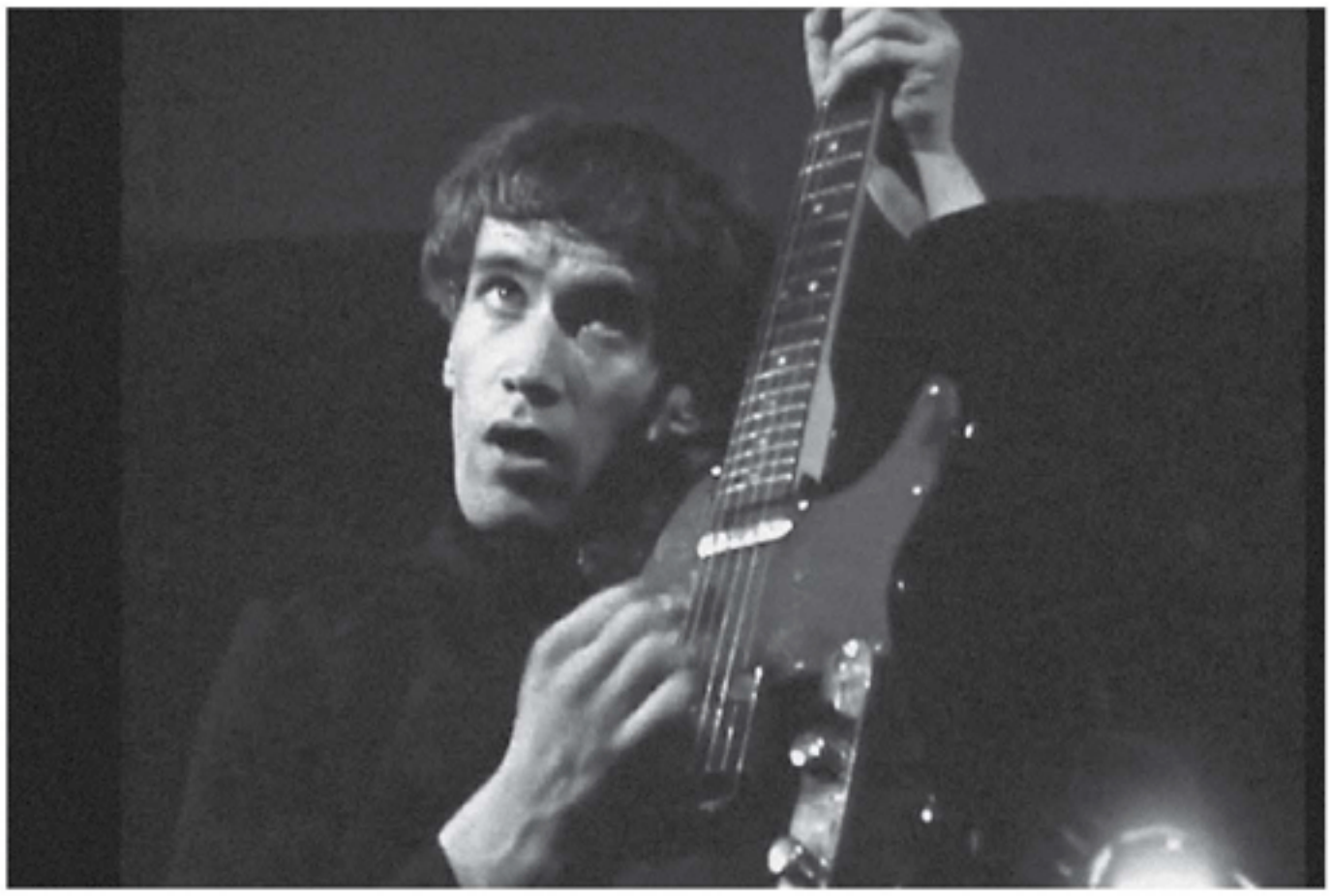
Сергей Мирошниченко. Чем хорош Московский фестиваль? Будет ли им руководить Михалков, будет ли составлять программы документального кино Григорий Либергал или кто-то другой – ММКФ всегда будет оставаться государственным проектом с большими традициями. Это не частное предприятие – это достояние нашей страны, такая же ценность, как «Мосфильм», «Ленфильм» и т.д. Подобные фестивали нужно развивать и сохранять.

Закрыть фестиваль легко. Мы с куратором программ Григорием Либергалом ощутили это на собственном опыте, когда в 80-е годы была закрыта программа документального кино. Нам потребовалось около пяти лет работы, чтобы ее вернуть. Нужно быть очень осторожным, что-то меняя в программе такого большого фестиваля.

В этом году были сильные составы жюри и в игровом, и в неигровом кино. Мне кажется, были интересные работы в игровом конкурсе. У нас в документальном всегда были сильные фильмы, и в этом году традиция не была нарушена.

Александр Воздвиженский. У многих зрителей сложилось впечатление, что в неигровом конкурсе картины подбирались в основном по теме «патриотизм».

Сергей Мирошниченко. Чувство патриотизма должно быть присуще любому нормальному гражданину любой страны. В это понятие я включаю в качестве обязательных такие составляющие, как совесть, сострадание и разум. Чтобы патриотической риторикой не пользовались люди



«Экстаз Вилко Джонсона», режиссер Джулиен Темпл

с нечестными намерениями. Патриотизмом ведь можно оправдать что угодно, вплоть до тотальной слежки за собственным народом.

Как только патриотизм абстрагируется от совести, сразу появляются псевдопатриоты, которые преследуют амбициозные, чисто корыстные цели. Коррумпированный «патриотизм» – это страшно. Он ведет к разрушению государств, как это было, в частности, с Советским Союзом, Югославией или Германией.

На патриотизме спекулируют. Поэтому мы с Григорием Либергалом стремились формировать программу «Свободная мысль» из фильмов, где показано, что такое не фальшивый и не фанатичный, а истинный патриотизм. И, кажется, нам это удалось. Кроме того, мы написали текст, где изложили свои взгляды на патриотизм, и распространяли его среди зрителей документального показа.

Александр Воздвиженский. Совпадает ли ваше личное мнение о лучших фильмах с распределением фестивальных наград? Очень интересен ваш комментарий о картине, которая победила в конкурсе документального кино.

Сергей Мирошниченко. Я уже говорил, что было много хороших фильмов, но, на мой взгляд, наиболее мощными были три картины, каждая из которых могла взять главный приз. Я знаю, что жюри выбирало одну из этих трех. Если бы победила картина, не входящая в мой топ-3, то я, наверное, расстроился бы. Но победила одна из них – «Земля картелей», картина с сильной драматургией и отличной операторской работой. Она о важных проблемах не только в Мексике и Америке. Там есть герои, которых запоминаешь. Есть тема шварцевского дракона: когда пытаешься победить дракона его же методами, сам становишься драконом. В этом фильме есть глубокий философский смысл. Кроме

того, повторю: мне очень нравятся «Юный патриот» и «Экстаз Вилко Джонсона».

Александр Воздвиженский. Ну и, наконец, какими вы видите перспективы ММКФ: не задавят ли его в ближайшем будущем политика, санкции, военные конфликты? Останется ли он международным – не по формальным признакам, а по своему реальному значению в мире кино?

Сергей Мирошниченко. Я так скажу. Конечно, если будет война, то будет не до кинофестивалей. Но я надеюсь, что разум возобладает и войны не будет. Замечу, что Венецианский кинофестиваль был создан в предвоенные годы. Была война, менялись система, власти – этот крупнейший мировой кинофестиваль продолжает жить. Московский кинофестиваль тоже долгожитель, прошел через полярные исторические формации.

Вообще, я полагаю, аудиовизуальное искусство будет существовать вне зависимости от политических систем, от того, что думают о кинофестивалях те или иные политики. Кино – очень демократичное искусство, а режиссеры – очень свободные люди, способные дружить вне политики. Даже в эпоху «холодной войны» художники разных стран сотрудничали друг с другом. Думаю, ММКФ будет жить вне зависимости от того, кто будет им руководить и кто станет лидером страны.

Александр Воздвиженский. Как вы определили бы главную идею этого фестиваля?

Сергей Мирошниченко. Зрители уносят с собой удовлетворенное чувство познания. Документальный экран сканирует то, чем сейчас живет мир. Наши программы – не поток новостей. Это эффективный анализ современной ситуации. Я знаю, что к нам ходят не только историки, врачи, архитекторы, юристы, но даже те, кто занимается политикой.

Меня порадовала и удивила молодежная аудитория на наших сеансах. Раньше, лет десять назад, преобладали люди старшего возраста, а сейчас кругом молодежь. И я узнал, что у нового канала «24_Doc» за счет молодежной аудитории рейтинг вырос в несколько раз. Уверен: у документального кино есть будущее.

Владимир Синельников, Алексей Голубев

возвращение... ВОЗВРАЩЕНИЕ

Печатается с сокращениями

В этом году разные политические силы по разным причинам активно привлекали внимание мировой общественности к семидесятилетию окончания второй мировой войны. Историческая — переходящая в политическую — дискуссия очень важна для новых поколений, родившихся уже после взятия рейхстага. Им предстоит осмыслить тот период истории, который был частью жизни их родителей и родителей их родителей. Это осмысление не должно сводиться к констатации победы, героизма победителей. Важно пересчитать цену победы, причины, которые сделали ее столь беспощадно высокой. Эту тему нельзя считать закрытой, угрожая уголовным преследованием за поиски жестокой правды о войне — о потерях, жертвах, ошибках или осознанных преступлениях. Историки, политики и общество не перестают обсуждать один из самых драматических периодов XX века, через острую полемику пробиваясь к анализу природы тех сил, которые войну развязали, к характеристикам победителей и побежденных, героев и палачей. И через семьдесят лет вопросы остаются.

В рамках этой темы общественное внимание было привлечено к семидесятилетию освобождения Освенцима, одного из самых страшных символов Холокоста. В связи с юбилейной датой было создано несколько замечательных документальных и игровых фильмов о страшных страницах Катастрофы.

Я давно работаю над фильмом о Холокосте, много снял для него и до него, приближаясь в своих предыдущих работах к этой теме. И чем больше думал об этом самом страшном преступлении XX века, тем более отчетливо вставало передо мной два вопроса, без ответа на которые, я понял, не смогу завершить картину. Первый: как и почему получилось, что до использования газовых печей дошел один из наиболее просвещенных народов Европы? И второй: да,

геноцид евреев был самым страшным преступлением XX века. Но ведь не единственным? Не чудовищным «эксклюзивом» столетия, с которым мы совсем недавно распрощались? Как вписывается Холокост в перечень преступлений века?

После смерти академика Сахарова (съемки для моего фильма о нем прервала смерть Андрея Дмитриевича, а сценарий дописала жизнь — финалом стали похороны, когда за гробом великого ученого шло более 700 тысяч человек) я несколько раз снимал его вдову Е.Г.Боннер. В это время она уже жила в Бостоне и в последнем интервью с горечью заметила: «Если в предвоенные годы антисемитизм вышел из мюнхенских пивных, то сейчас он расцветает в американских университетах». Эти слова были сказаны уже в XXI веке. Когда я вспомнил их, то окончательно понял, что пока не попытаюсь ответить на два вопроса, которые поставила передо мной работа над фильмом о Холокосте, я его не завершу.

Предлагаемые читателю фрагменты — часть сценария. Фильм по нему в работе: многое мы уже сняли, многое еще предстоит снять. Сценарий я создавал вместе со своим многолетним товарищем, коллегой, редактором многих моих фильмов Алексеем Голубевым.

Владимир Синельников

Хроника. *Корабль в океане. Фотографии пассажиров. Капитан на мостике смотрит в бинокль. Пассажиры гуляют на палубе, некоторые даже играют в теннис.*

Диктор. 13 мая 1939 года корабль «Сент-Луис» отправился из Гамбурга на Кубу с 930 еврейскими беженцами на борту. Все они приобрели билеты вместе с разрешением на временное проживание, рассчитывая – уже в безопасности, на Кубе – дождаться американской визы. Некоторые евреи попали на корабль прямо из концентрационных лагерей, откуда их чудом удалось выкупить родственникам.

Капитан судна Густав Шредер перед началом плавания собрал членов команды и предупредил их, что они должны обращаться с беженцами достойно – точно так же, как с другими пассажирами обычного рейса. Не все члены команды разделяли взгляды капитана, но Шредер, чистокровный немец, был настроен против нацистов. И на «Сент-Луисе» требовал уважения к пассажирам-евреям. После унижений, выпавших на долю беженцев, путешествие на роскошном круизном лайнере казалось им настоящим раем: пассажиры веселились на палубе, досыта ели и пили вино, танцевали под звуки оркестра, смотрели фильмы и, самое главное, находились в полной безопасности. Но так ли это было на самом деле, выяснилось совсем скоро.

Пассажиры корабля «Сент-Луис»

Титр: **возвращение… ВОЗВРАЩЕНИЕ**

Руины древних городов, фрески и барельефы, фрагменты картин, посвященных историческим событиям.

Диктор. История человечества включает войны и массовые преступления еще с той поры, когда и письменности, способной зафиксировать эти преступления, еще не было… Немало из них и таких, которые попадают под современное определение «геноцид». Что это, если не геноцид, – уничтожение римлянами Карфагена вместе со всеми жителями? Библейская история о поголовном истреблении древними евреями мадианитян? А через столетия уже древние греки – кстати, самый культурный народ античности – безжалостно вырезали евреев в Египте, на Кипре и в Киренаике. Вспомним и кровавый крестовый поход католиков против еретиков-альбигойцев на юге Франции, и массовые убийства испанскими конкистадорами американских индейцев…

И вот пришел XX век, самый прогрессивный и просвещенный в истории человечества.

Динамично смонтированное вступление призвано создать образ только что ушедшего в историю столетия – века невероятной эволюции человеческой цивилизации. От сохи и керосиновых ламп до искусственного интеллекта и высадки человека на Луну.

Диктор. Однако именно это столетие вместило в себя не только две самые страшные в истории человечества войны, но и массовые убийства людей по национальному, религиозному, социальному, политическому признаку. В XX веке во время войн и вооруженных конфликтов

погибло около 150 миллионов человек. Одной из вершин нетерпимости стал Холокост. Оказалось, что прогресс совместим с самыми страшными и кровавыми преступлениями!

Аркадий Ковельман, *исследователь истории иудаизма.* Не только совместим. Он еще и придает злодейству невероятный масштаб. Организовать такую машину уничтожения, какую использовали нацисты, конечно, было очень сложно в эпоху варварства и дикости.

Диктор. Аркадий Ковельман – историк, специалист по античности, иудаизму, ближневосточной культуре эллинистического периода. Профессор, доктор исторических наук. Заведующий кафедрой иудаики Института стран Азии и Африки МГУ имени М.В.Ломоносова.

Аркадий Ковельман. Во времена Римской империи евреи с удовлетворением отмечали, что всех их не уничтожат, потому что нельзя же уничтожить евреев и в Римской, и в Сасанидской империи, в одной провинции и в другой… В XX веке это оказалось возможным. Развитие научно-технического прогресса дает злу гигантские возможности.

Хроника. *Финальные эпизоды второй мировой войны. Взятие Берлина. Страшные кадры массовых преступлений нацистов (из фильма «Память о лагерях»): горы трупов, печи концлагерей. Немецкие солдаты с ужасом взирают на свидетельства преступлений гитлеровского режима.*

Диктор. Страшная правда о фабриках смерти – концентрационных лагерях – в полной мере открылась лишь после разгрома фашистской Германии. Режим Гитлера предусмотрительно решил разместить часть концлагерей не на территории Германии, а, например, в Польше – там, где был свой счет к партнеру Германии по агрессии – Советскому Союзу. Не случайно в приговоре Нюрнбергского суда было сказано: «Считать преступления, совершенные в концлагерях, преступлениями, совершенными на территории Германии».

Уже после войны, как мы отметили, вся страшная правда о масштабах Холокоста открылась не только широким слоям немецкого населения, но и союзникам по антигитлеровской коалиции, западному истеблишменту. Масштаб преступлений не укладывался в привычные представления о ведении войны. Казалось, история человечества разделилась на две части – до и после Освенцима. Как скажет в те дни философ Теодор Адорно: «Писать стихи после Освенцима – это варварство».

Раввин Исраэль Меир Лау. Если бы Гитлера не остановили, он бы уничтожил все мировое еврейство. Он считал своей миссией уничтожить всех евреев на Земле. Посмотрите его завещание – в апреле 1945 года в бункере в Берлине он пишет: я завещаю последователям третьего рейха

сделать все для непрекращающейся войны против мирового зла, которое угрожает всему человечеству. Это мировое еврейство.

Это последнее, что Гитлер посчитал своим долгом сказать народу. К сожалению, мир проснулся слишком поздно, чтобы это осознать.

Фотографии раввина Лау, сделанные в разное время. Мы видим его во время богослужения, во время встреч с известными политиками, общественными и религиозными деятелями: с генеральным секретарем ООН Пан Ги Муном, папой римским Иоанном Павлом II, президентом Советского Союза Михаилом Горбачевым, несколькими президентами США, включая Барака Обаму, президентом Израиля Шимоном Пересом…

Диктор. До недавнего времени бывший верховным ашкеназским раввином Израиля Исраэль Меир Лау происходит из известной раввинской династии, продолжающейся уже тридцать шесть поколений. Его знает весь мир. Ребенком он попал в гитлеровский концлагерь, где видел, как на практике воплощается в жизнь расовая теория «третьего рейха». С тех пор раввин Лау главной задачей своей жизни считает сохранение памяти о жертвах Холокоста.

Поезд останавливается на станции Освенцим. Молодые люди с флагами разных стран направляются в сторону бывшего концлагеря. Ворота с известной теперь всему миру надписью на немецком языке: «Труд делает свободным». Ведущий проходит через ворота и говорит в кадре.

Ведущий. Семьдесят лет назад сюда перестали привозить людей на гибель. Семьдесят лет спустя здесь Маршем жизни прошли сорок тысяч человек. Они прилетели сюда со всего мира: из Европы, Северной и Южной Америки, Австралии, Южной Африки. Они хотели увидеть и пропустить через свои сердца все, что здесь когда-то происходило.

Интервью с участниками Марша жизни

– Нам по шестнадцать лет.

Ведущий. Зачем вы сюда приехали?

– Мы не хотим, чтобы Холокост случился снова, и мы приехали сюда в память о том, что произошло.

– Мы приехали сюда, чтобы осознать, что мы должны быть счастливы, мы продолжаем жить, верить в жизнь. Я горжусь своей великой нацией евреев.

– Меня зовут Ариэла Хаф, я внучка двух выживших здесь людей. И бабушка, и дедушка были в этом лагере, их семьи были убиты, но, слава богу, сами они смогли выжить. И вот мы здесь…

– Я здесь со школой, из Австрии.

Первые концлагеря XX века. Южная Африка – в концлагере буры во время англо-бурской войны

Шмуэль Розенман, *основатель движения Марш жизни.* Я доктор Шмуэль Розенман, руководитель Марша жизни с 1988 года, тогда состоялся первый марш. Это один из главных проектов всей моей жизни… Когда эти люди возвращаются домой и рассказывают о том, что они пережили, то еще миллион человек слышит о нас, не даст это забыть. Возможно, еще миллион сделает что-то для того, чтобы это не повторилось.

Диктор. Спецслужба «Натив». Слово «натив» переводится как «маршрут» или «тропинка». При создании она получила название «лишка», которое можно перевести как «бюро по связям»: имелись в виду связи с диаспорой Советского Союза, Польши, кажется, еще Румынии, других восточноевропейских стран советского блока. Это романтическая израильская спецслужба, способствующая эмиграции или, как говорят в еврейском мире, Возвращению на свою историческую Родину, в данном случае российских евреев в Израиль. Служба была создана в 1951 году. Борьба отказников и заключенных за сионистскую деятельность, «ленинградское дело», когда группа евреев, включая летчика, решила захватить самолет и перелететь на нем из Ленинграда в Финляндию, – эти акции способствовали привлечению общественного внимания в Советском Союзе и за рубежом к борьбе советских евреев за выезд в Израиль. Советский диссидент, соратник академика Сахарова Натан Щаранский ценой многолетнего заключения в гулаговской зоне пробил «летку», как говорят металлурги, в стене советского режима для отъезда в Израиль тех представителей научной интеллигенции, которым не давали разрешения на выезд под предлогом того, что они владели государственными секретами. Частью первой послевоенной волны эмиграции, стал Яков Казаков – Яков Кедми. В Израиле он принимал участие в арабо-израильских войнах. В одном танке с ним воевал Эхуд

Барак, впоследствии ставший министром обороны и премьер-министром Израиля. В период сложных взаимоотношений со спецслужбами Советского Союза Кедми, руководивший «Нативом» с 1992 по 1999 год, сумел выработать взаимоприемлемые формы совместной деятельности. Благодаря усилиям Кедми и «Натива» в России и в Израиле были созданы культурные центры для безопасного от слежки спецслужб общения деятелей культуры и науки. В последние годы Кедми стал одним из ведущих израильских политологов.

Яков Кедми. Первые концентрационные лагеря изобрели для гражданского населения демократические англичане во время англо-бурской войны в Южной Африке. Лагеря предназначались бурам, то есть потомкам голландцев, – в конфликте не было расовой основы, ведь буры – те же самые европейцы. В лагеря свозили женщин, детей, стариков, в них заключенные умирали с голоду. Так пошел отсчет первых концлагерей XX века. Потом это усовершенствовали Ленин с Троцким, потом Гитлер.
Дмитрий Радышевский, *политолог.* Преследование евреев и отправка их в концлагеря началась еще в 30-е, до начала второй мировой. Запад закрывал на это глаза, хотел откупиться от монстра, отдав ему Чехословакию. И – отдав ему евреев. Они всегда были первой жертвой, но никогда не последней.

Хроника. *Гитлер на митингах. Факельное шествие в Нюрнберге. Первое издание «Майн кампф».*

Раввин Исраэль Меир Лау. Здесь была попытка провозглашенной ликвидации, уничтожения целого народа. 1923 год – Гитлер пишет книгу «Майн кампф» – «Моя борьба». Он четко заявляет, что нужно уничтожить всех евреев. Эту книгу прочитало очень много людей. Некоторые сказали: он безумец, это несерьезно. Кто он вообще такой, этот австриец из Линца? Через десять лет, в январе 1933-го, он был избран канцлером Германии. И через два года, в 1935-м, издал нюрнбергские законы. Это были расовые законы. В 1938 году была Хрустальная ночь – за одну ночь более ста синагог по всей Германии были сожжены и разрушены, три тысячи человек убиты, 30 тысяч евреев брошены в концентрационные лагеря.
Аркадий Ковельман. Для Гитлера евреи, как ни парадоксально это звучит, были величайшей нацией – об этом он пишет в своих последних записях и письмах. Ненависть его к евреям определена не тем, что он презирал их, а тем, что они были конкурентами немцам. Из его печатных и устных выступлений, из выкриков явственно проступает вывод: есть две великие нации – немцы и евреи. Поэтому срочно надо уничтожить евреев, иначе как же мы, немцы?.. Гитлер был талантливым человеком из очень простой семьи. Он был одарен художественно, пытался поступить в художественную школу и академию в Вене – у него не получилось. Он учился в одном классе с великим австрийским философом Людвигом

Витгенштейном, который был сыном очень богатого еврея. В Австрии было много богатых евреев, блестящих людей. Они, можно сказать, мозолили Гитлеру глаза. Раздражали: богаты, талантливы, занимают командные высоты в искусстве, в литературе, в архитектуре, в банках. А как же я?.. Те же чувства обуревали в значительной степени Геббельса, который так же ощутил на себе конкуренцию евреев-журналистов.

Раввин Исраэль Меир Лау. Катастрофа европейского еврейства не похожа ни на одну катастрофу другого народа. Но нельзя было делать и того, что сделали с цыганами, с масонами и с гомосексуалами. Самые разные нации и группы людей оказывались у Гитлера на прицеле. Но по евреям было принято «окончательное решение». Так был назван документ, рожденный интеллектуальным окружением Гитлера. В круг авторов вошли Гиммлер, Гейдрих и Эйхман, Юлиус Штрейхер из «Дер Штюрмер», идеолог Альфред Розенберг и демагог Йозеф Геббельс – все эти «мозги» были использованы для обоснования решения о тотальном уничтожении еврейского народа. Более шести миллионов евреев из 18 миллионов были убиты с 1942 по 1945 год. Это Катастрофа, которой не было равных в истории человеческого рода.

Хроника. *Лагерные бараки. Заключенные за колючей проволокой. прибывает эшелон. Женщин и детей ведут в лагерь смерти. Фотография: обнаженные женщины в газовой камере.*

Шмуэль Розенман. Я – израильтянин, рожденный в Израиле, не репатриант. Меня воспитали в гордости за государство Израиль. Был главный вопрос, который сопровождал меня на протяжении многих лет, с десятилетнего возраста: что произошло во время Катастрофы? Почему евреи не боролись, не защищались?

Ведущий. У многих создается впечатление, что люди покорно шли умирать. Или они просто не знали, что их ждет впереди?

Юрий Каннер, *президент Российского Еврейского конгресса.* Сам механизм уничтожения был настолько технологичен, продуман, что люди не успевали пикнуть. Я общался с очевидцами, с теми, кому удалось чудом выжить, они рассказывали, что это был именно механизм. Никто не говорил, что будут убивать, – людей вызывали на работы, отправляли вроде бы в душ, а это была газовая камера… Все это тщательно пряталось. Людей свозили и из вагонов быстро-быстро гнали… Моментально уничтожали. Но даже в этих ситуациях были случаи сопротивления. Известен эпизод, когда осенью 1943 года в Освенциме женщины, раздеваясь перед газовой камерой, видимо, знали, куда идут, так вот – одна из женщин выхватила пистолет… смогла два раза выстрелить – одного эсэсовца убила, а второго сделала инвалидом. Находясь одной ногой в газовой камере!

Видео. *Юные израильтяне весело общаются на фоне мрачных строений бывшего концлагеря, а ныне музея «Освенцим».*

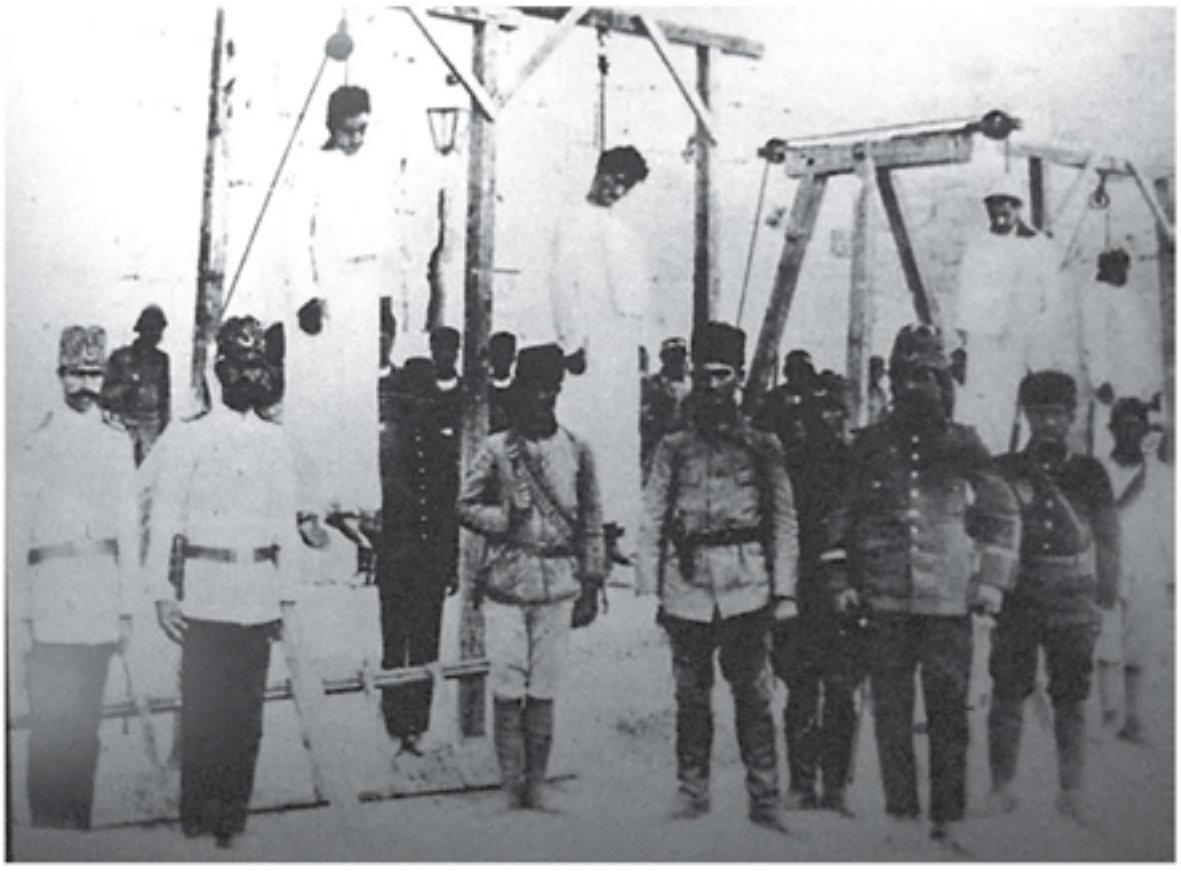
Гитлер со своими штурмовиками

Ведущий. Как ты думаешь, почему эти ребята демонстрируют такую жизнерадостность в том месте, где когда-то царила смерть?

Яков Кедми. Они хотят жить. Они жизнью самоутверждаются – вопреки тому, что было. Их желание жить и наслаждаться «жизнью после Освенцима» еще сильнее, потому что им посчастливилось, что их это не коснулось. А вот полтора миллиона детей, которых уничтожили в Катастрофе, они этого счастья не получили. И у молодых сегодня ощущение, что они живут и за них, погибших, тоже.

Фотопанорама. *Фотографии детей – узников нацистских лагерей. В конце панорамы фото (с наездом) юного Исраэля Меира Лау.*

Раввин Исраэль Меир Лау. …Я родился в Польше, в городе Пётркув-Трыбунальский. Моего отца убили в Треблинке. Он был раввином города, ему было пятьдесят лет. Мой брат, которому было тринадцать, был убит вместе с ним в газовой камере. Моя мать была убита в Равенсбрюке – женском концентрационном лагере в Германии. Я остался со старшим братом Нафтали, который охранял и защищал меня. Мы прошли длинный путь до Бухенвальда, из которого нас освободили 11 апреля 1945 года. Мне не было восьми лет. Такова моя история. Когда я был ребенком, в течение шести лет, пока мне не исполнилось восемь, шла мировая война. И передо мной всегда стоял один вопрос, он звучал на польском языке, потому что другого языка я тогда не знал: «Лачего?» «Лачего» означает «почему?». Что я сделал? Чем я заслужил, что у меня отняли отца и мать? Я не знал, что такое «евреи» и «неевреи». Я знал, что я ребенок, который не сделал никому ничего плохого, а здесь холодно, и нет еды, и бьют. И одиночество. Нас с братом разделили, он был в еврейском блоке 59, а я был среди русских пленных в блоке 8, с Федором Михайличенко из Ростова-на-Дону – оттуда парня угнали в Германию.



Геноцид армян. Архивная хроника

Там его схватили на улице в Дортмунде и отправили в концлагерь как шпионившего против немцев. Он не был евреем. А я совершил великое преступление: я еврей и должен за это заплатить. Почему? Не знаю. До сегодняшнего дня не знаю.

Диктор. Своим спасением в Бухенвальде раввин обязан жизнью русскому юноше Федору Михайличенко. Он крал картошку из немецкого пищеблока и варил мальчику суп. 11 апреля 1945 года, когда американские войска входили в Бухенвальд, немцы стреляли, Федор повалил маленького мальчика на землю и закрыл своим телом. Израэль Меир Лау шестьдесят лет искал своего спасителя. К сожалению, встретиться им было не суждено: когда удалось найти реальную информацию о Федоре Михайличенко, его уже не было в живых.

И вот раввин впервые посещает могилу человека, которому он обязан жизнью.

Видео. *Из сюжета о посещении раввином Израэлем Меиром Лау могилы Федора Михайличенко в Ростове-на-Дону.*

«Без меня народ не полон», – сказал русский писатель Андрей Платонов. Если бы Федор Михайличенко не накрыл своим телом еврейского мальчика, можно было сказать, что и без Израэля Меира Лау еврейский народ был бы не полон. Без шести миллионов человек, погибших в Катастрофе, еврейский народ не полон. Так можно и так надо сказать о любом народе, пережившем геноцид.

Яков Кедми. Да, катастрофа еврейского народа – самое большое преступление двадцатого столетия, но не единственное. Геноцид целого народа произошел в 1915 году в Османской империи. Турецкие власти заявляют, что это не была государственная политика. Что же это было,

если в результате ее было вырезано полтора миллиона армян? Убиты только за то, что они армяне. Не важно, по какой причине. Они всегда находятся. Турция до сих пор не признает этого преступления, что не делает чести ни государству, ни турецкому народу. Немцы признали свои преступления и провели три или четыре поколения через покаяние. Это было тяжелое испытание для народа. Но оно исцелило нацию. Чем быстрее Турция признает геноцид армян, тем полезнее это будет для духовного здоровья ее народа.

Фотографии, запечатлевшие преступления турецких военных. *Убитые армянские семьи. Сожженные дома. Солдаты позируют на фоне отрубленных голов.*

Фрагмент фильма «Арарат».

Шарль Азнавур. Вы знаете, отчего у меня болит душа? Не только от того, что погибли люди и были разорены земли, а от того, что нас так сильно ненавидели. За что люди нас так сильно ненавидели! Почему они до сих пор отрицают свою ненависть и до сих пор ненавидят нас?

Хроника. *Гитлер проводит совещание с генералитетом.*

Диктор. После первой мировой войны международное сообщество практически никак не отреагировало на массовое уничтожение армян в Османской империи. Это создавало ощущение безнаказанности. «По ком звонит колокол?» – вопрошал великий Хемингуэй. Но никто в других странах в момент армянской резни не услышал ответ писателя: «Колокол звонит по тебе». Роман тогда еще не был написан, но исторический опыт человечества измерялся уже веками.

Вот что произнес Гитлер в августе 1939 года накануне вторжения в Польшу: «Я отдал приказ и расстреляю каждого, кто произнесет слово критики, потому что наша цель в войне – физическое уничтожение врага… Только так мы завоюем жизненное пространство, которое нам необходимо. Кто помнит сегодня об уничтожении армян?»

Мухаммед Сулейман Дажани Дауди, *профессор (Палестина)*. На одной из своих лекций я рассказывал о Холокосте, и один из студентов спросил: почему мы, палестинцы, должны изучать Холокост? Я дал, как мне кажется, ясный ответ. Холокост – это не еврейская трагедия, а общечеловеческая. Это дело всего человечества…

Диктор. Профессор Мухаммед Сулейман Дажани Дауди – человек уникальный. Он первым из палестинцев начал говорить о Холокосте как о величайшей трагедии в истории человечества. Он привозил палестинских студентов в Освенцим на Марш жизни, чтобы они могли осознать происходившее здесь. За это его резко критиковали

в университете, и он, не принимая эту критику, подал в отставку с должности профессора. Но продолжает борьбу за установление понимания между палестинцами и израильтянами.

Хроника концлагерей.

Диктор. В нацистской Германии отрицали существование концлагерей и массовое уничтожение людей. Официально существовали трудовые лагеря, где перевоспитывали уголовников и тунеядцев. Нацисты тщательно скрывали правду.

Юрий Каннер. Были люди, которые обслуживали лагеря смерти, убирали одежду, таскали трупы из газовых камер в крематорий… Среди них были герои, те, кто понимал, что кто-то должен сохранить свидетельства чудовищных преступлений. Поэтому они вели дневники. Самый известный из дошедших до нас дневников – Залмана Градовского. Он писал его на идиш и прятал в пепле – прахе сожженных узников, потому что работал в крематории… Он знал, что поляки из соседних деревень копались в пепле – существовало предание, что евреи прячут золото внутри себя. Поэтому поляки его искали, и Градовский предвидел, что кто-то таким образом обнаружит его записки.

Не только евреи – поляки, офицеры, проникали в лагеря, в гетто, чтобы там организовывать сопротивление и доставлять в мир информацию о том, что там происходило. Люди отказывались верить, столь чудовищна она была. Поляки предъявили свидетельства Холокоста польскому правительству в Лондоне, еврейским кругам в США: никто не мог себе представить масштабов – и подробностей – тех злодеяний, что сложились в понятие Холокост, Катастрофа, Шоа.

Хроника и фрагменты игрового фильма «Путешествие отверженных» (1976).

Диктор. Мы начали наш фильм с того, что 27 мая 1939 года «Сент-Луис» бросил якорь на рейде кубинской столицы Гаваны. Корабль простоял на рейде четыре дня. Однако ни одному из пассажиров не было разрешено сойти на берег. 1 июня 1939 года капитан «Сент-Луиса» получил приказ покинуть территориальные воды Кубы, в противном случае, объявили кубинские власти, корабль будет атакован силами кубинского военного флота. Соединенные Штаты дали понять, что не собираются увеличивать установленную ранее квоту на иммигрантов. В Америке в это время еще ощущались последствия Великой депрессии, в частности очень силен был страх потерять работу, новые эмигранты могли этот страх усилить. Несмотря на то что американцы знали о происходящем в Европе, они придерживались той точки зрения, что иммиграцию необходимо ограничить. Президент США Франклин Рузвельт мог увеличить иммиграционные квоты, но такой законопроект

Залман Градовский с невестой

встретил бы яростное сопротивление Конгресса, и президент предпочел не делать этого. Формально как кубинская сторона, так и американская действовали правильно, в точности исполняя принятые в этих странах законы. Однако как отнестись к тому, что, отказывая еврейским беженцам в приеме, власти знали, что обрекают их на гибель? Капитану не оставалось иного выхода: он развернул корабль обратно в Гамбург.

Хроника. *Корабль через окуляр перископа. Экипаж немецкой подводной лодки за работой.*
Видео. *Гуннар Хайнзон выступает на научной конференции.*

Диктор. Корабль попадал в поле зрения перископов германских подводных лодок. На одной из них служил подающий большие надежды морской офицер Генрих Хайнзон. В мае 1943 года он погибнет в бою, а через полгода на свет появится его сын Гуннар. В наши дни доктор Гуннар Хайнзон считается одним из ведущих социологов и экономистов Германии. Многие годы он мучительно пытался понять, почему нацистские лидеры его страны столь настойчиво стремились к тотальному уничтожению евреев.

Хроника. *Гитлер и его окружение.*

До сих пор большинство исследователей считают, что корнем гитлеровского антисемитизма является антибольшевизм. Подкрепляет их вывод ссылка на известное заявление фюрера, сделанное в беседе с Максом Планком: «Все евреи – коммунисты». Насколько сам

Гитлер проникся этой формулой? Вряд ли он был столь наивен, чтобы евреев-«плутократов», о которых говорили наци, тоже считать коммунистами.

Советская хроника. *Сталин принимает парад накануне войны.*

Что касается отождествления евреев с советским большевизмом, то Хайнзон справедливо напоминает: Гитлер и другие нацистские главари были осведомлены о падении реальной роли евреев в Советском Союзе. В 1939 году фюрер с удовлетворением отмечал: «Сталин в ходе «большой чистки» не только устранил еврейских соратников Ленина, но и вообще задвинул евреев во второй и третий ряд». А в 1942 году он заметил: «Сталин лишь ждет момента, чтобы полностью покончить с засильем в руководстве евреев, которые на сегодняшний день ему еще нужны». Так в чем же причина гитлеровской ненависти к евреям?

Аркадий Ковельман. На протяжении более тысячи лет Германия была домом для евреев. Более того, нигде евреи не получили столько, сколько они получили в Германии. Возможность экономического процветания… их никто не выгонял из Германии, в отличие, скажем, от Франции, Англии или Испании. В Германии евреи продолжали жить и в период средневековья, и в раннее Новое время. Хотя их ограничивали в правах, в численности, но они там жили…

В XIX веке евреи создали современную еврейскую культуру – в Германии, а не во Франции. И не в России. В Германии родилась Wissenschaft des Judentums – «наука о еврействе», из которой возникла академическая иудаика.

Видео. *Участники Марша жизни осматривают музей Освенцима.*

Мухаммед Сулейман Дажани Дауди. Когда я ходил по территории лагеря, я думал: как люди могут быть такими жестокими и что это за люди? Это добрые христиане, они не были варварами. Что заставило их делать то, что они делали?

Видео. *Лютеранская церковь. Готические своды. Портрет Мартина Лютера. Рисунки времен Реформации.*

Диктор. Ненависть к евреям как к народу, предавшему Спасителя, проповедовали в христианской церкви. Отец Реформации Мартин Лютер почему-то приписывал свое осуждение евреев самому Христу. «Все согласуется с мнением Иисуса, осудившего евреев за то, что они злобные, жестокие, мстительные, гнусные змеи, убийцы и дьявольское отродье, крадущее и производящее опустошение тайком, потому что делать это открыто они не могут позволить себе. Нет у христианина более злобного врага после дьявола, чем еврей…»

Хроника. *Нюрнбергский процесс.*

Диктор. Во время Нюрнбергского процесса в апреле 1946 года был заслушан нацистский преступник Юлиус Штрейхер, редактор скандальной антисемитской газеты Der Stürmer, которую Гитлер читал от корки до корки. Вот что он заявил суду: «Сегодня на моем месте на скамье подсудимых мог бы сидеть Мартин Лютер, если бы суду было представлено его сочинение «О евреях и их лжи».

Аркадий Ковельман. Холокост не был христианским, он был антихристианским. Но тем не менее исследователи говорят, что христианские традиции, христианские предрассудки в значительной степени стимулировали Холокост. В результате уже после него возникло постхолокостное богословие, которое с позиции христианства объясняло Холокост и отмывало христианство от антисемитизма. Этот процесс протекал в христианстве вплоть до решения Ватиканского собора, постановившего, что евреи не повинны в крови Иисуса.

Хроника. *Иоанн Павел II в Ватикане.*

Ведущий. Иоанн Павел II, в миру Кароль Войтыла, был тем папой, который назвал события в концлагере Освенцим триумфом дьявола, мрачнейшей главой в истории. Он был тем папой, который назвал Освенцим местом, которое навсегда останется напоминанием о трагических последствиях победы над духом, сознанием и сердцем. Он был тем, кто предупредил нас о необходимости избавить человечество от кошмара расизма, истребления, рабства и ксенофобии. Поляк Кароль Войтыла был свидетелем страшной Катастрофы, названной Холокостом.

Аркадий Ковельман. Как объяснить, что в Германии возник Холокост? Я думаю, что добро и зло идут рука об руку, не замечая иногда этого близкого соседства. Частью великой немецкой культуры были евреи, очень важной и существенной частью. Вплоть до Холокоста немецкая культура была культурой романтической, рыцарской. В этом качестве она имела в своем арсенале очень яркого отрицательного персонажа. Им был еврей – некто противный высокому романтическому духу – торгаш. Самые страшные слова по этому поводу были сказаны Карлом Марксом, который сам был евреем и внуком раввина: он сказал, что не евреев в Германии надо эмансипировать, освобождать, а Германию надо освобождать от евреев. Потому что торгаши – это капитализм, от капитализма необходимо избавиться.

Раввин Исраэль Меир Лау. Антисемитизм – это душевная болезнь. Она не логична, не рациональна. Я объясню, что я имею в виду. Когда антисемиты преследовали евреев в Польше, что они говорили? Евреи – другие, они носят бороды и пейсы, носят плащи и шапки, не очень хорошо

говорят по-польски, они говорят на идиш. Это ненависть к другим, к непохожим. Но у Ротшильда, у Эйнштейна не было бород и пейсов. Евреи в Германии говорили на немецком лучше немцев, отдали Германии жизнь, свои таланты. И что: их любили? В Польше нас ненавидели за то, что мы были другими, в Германии – за то, что мы были похожими. Это логично? Рационально?

Аркадий Ковельман. Антисемитизм исходил из самых замечательных романтических побуждений. Беда в том, что они коренились в мифе; весь немецкий романтизм и вся культура – это мифологическое течение. Понятие «мифологическое течение» я употребляю не в отрицательном значении. Миф – это не только ужасы и враки. Миф – это поэзия. Из поэзии нельзя изъять миф, а миф нельзя изъять из философии, из культуры. Вот этим мифом и был антисемитизм. Германия пыталась преодолеть этот антисемитизм и во многом преодолела его. Но миф оказался сильнее, чем она сама. И этот миф, в конечном счете, не только погубил евреев – он разрушил Германию.

Фрагмент фильма Фрица Ланга «Нибелунги». *Зигфрид поражает дракона и купается в его крови.*

Диктор. Любимым композитором Гитлера, как известно, был Рихард Вагнер, который являлся открытым и последовательным антисемитом. Пытаясь объяснить свою ненависть к еврейству, Вагнер в 1850 году опубликовал знаменитый памфлет «Еврейство и музыка». Там он пишет об «инстинктивном отвращении к природе евреев, которое не смог бы преодолеть, даже если бы захотел». Злой карлик Миме из оперы «Зигфрид», по замыслу композитора, был олицетворением мирового еврейства и даже должен был петь с еврейским акцентом. Ярыми антисемитами были и другие представители эпохи романтизма – братья Гримм, например. В толковом словаре этих сказочников слово «юде» (еврей) истолковано как «нечистоплотный», «ищущий выгоду человек» и даны написанные их же, великих сказочников, пером такие характеристики: «грязный, как еврей»; «плохо пахнет, как еврей»; «имеет вкус еврея»; «обманывает, как еврей». Все это, несомненно, откладывалось в немецком сознании.

К величайшему сожалению, микробы этого мифа поразили и других крупных деятелей Германии – писателей, ученых, политиков… Мы-то полагали, что обнаружим конфликты с евреями на территории богословия, философии, истории… Но, увы.

Очень печальные мысли водят пером, когда приходится писать, что в Европе не только Германию поразил этот миф. Вот Монтескье фиксирует свою мысль: «везде, где есть деньги, есть и евреи». Из ста восемнадцати статей главного труда Вольтера «Философский словарь» около тридцати содержат обвинения евреев – «самого отвратительного народа на земле». В 1745 году он пишет: «Вы обнаружите в евреях лишь невежественный и варварский народ… отвратительную жадность…» Но надо отдать должное рекомендации Вольтера: «Тем не менее не надо их сжигать».

Прозорливое предупреждение философа. И в то же время: мудрец Жан-Жак Руссо, говоря о евреях, назвав их «самым подлым из народов», «низость которого чужда всех добродетелей», в то же время сделал вывод: «Древние законы Моисея живы. Афины, Спарта, Рим погибли, разрушенный Сион не утратил своих потомков». Возвращаюсь к Германии. Даже великий Гёте, рисуя свой идеальный город, предупредил: «Мы не потерпим среди нас ни одного еврея». А Кант воскликнул: «Смерть евреям».

Европейские антисемиты отслеживали все. Обратив внимание на то, что Ротшильд поцеловал руку папе, они горестно заметили: «Установлен новый порядок вместо того, что был предусмотрен Господом при Сотворении мира. Бедный христианин целует папе ноги, а богатый еврей целует ему руку. Если бы Ротшильд добился римского займа под 60 процентов вместо 65, если бы смог послать кардиналу, который управляет делами курии, больше, чем десять тысяч дукатов, ему бы позволили обнять папу».

Аркадий Ковельман. Миф, о котором мы говорим, существовал и в других культурах, в том числе в русской: достаточно почитать Достоевского, особенно «Дневники писателя».

Диктор. В образах ряда произведений Пушкина присутствует единство понятий: еврей и предатель. В «Скупом рыцаре» поэт находит такую формулу обращения рыцаря к ростовщику: «Проклятый жид, почтенный Соломон».

Аркадий Ковельман. В Германии Вагнер мечтал о том, чтобы потравить всех евреев газом, называя их «червяками», «нечистью». Достоевский в своих дневниках предрекал, что поднимется Европа и уничтожит всех евреев, которые в ней живут. И в том и в другом случае это было пророчество Холокоста.

Хроника и фрагменты игрового фильма «Путешествие отверженных» (1976).

Диктор. Положение на корабле «Сент-Луис» было отчаянным: от надежды на новую свободную жизнь осталось одно-единственное желание – избежать гибели по возвращении в Германию. Только в самый последний момент руководителям благотворительной организации «Джойнт» удалось добиться, чтобы пассажирам «Сент-Луиса» было разрешено сойти на берег в европейских странах: 287 человек согласилась принять Великобритания, 224 – Франция, 214 – Бельгия и 181 – Голландия.

17 июня «Сент-Луис» пришвартовался в Антверпене, где на берег сошли те, кого приняли Бельгия и Голландия, затем корабль высадил пассажиров во Франции и в Англии. Кому-то из беженцев удалось устроиться у родственников или друзей, большую часть людей разместили

в лагерях при специальных центрах помощи, проживание в которых финансировалось «Джойнтом». 21 июня 1939 года «Сент-Луис», высадив всех пассажиров, направился в порт приписки – Гамбург.

В мае-июне 1940 года гитлеровские войска оккупировали страны Западной Европы, и беженцы с «Сент-Луиса» разделили судьбу местных евреев. По различным подсчетам, общее число бывших пассажиров «Сент-Луиса», выживших в континентальной Европе во времена Холокоста, составляет менее одной трети от их общего числа. Так преступный прагматизм кубинских и американских властей стал причиной гибели сотен людей. За это никто не понес наказания. Вправе ли мы сегодня предъявить моральный счет за прошлое? И кому? Вагнеру? Братьям Гримм? Или истории?

Фотографии, хроника. *Карательные части, созданные нацистами в оккупированных странах.*

В оккупированных гитлеровцами странах к уничтожению еврейского населения подключились местные коллаборационисты. Их зверства вызывали ужас даже у бывалых эсэсовцев. В странах, где у власти находились фашистские или прогерманские режимы, конвейер смерти работал на полную мощность. Так было в Хорватии и Венгрии, Словакии и Франции, Румынии и Италии. Очень важно, чтобы молодежь в этих странах знала эти страшные страницы своей истории.

Видео. *Молодежь с флагами разных стран на Марше жизни.*

Интервью с участниками марша

Златан. Мне тридцать три года, я из Хорватии. Как вы знаете, какое-то время Хорватия подчинялась нацистам. Я лектор в университете Загреба, мы собрались вместе в один автобус, но, надеюсь, нас будет больше. Считаю, очень важно, чтобы молодое поколение увидело все это, прочувствовало хоть какую-то долю страха, который испытывал народ, попавший сюда. Мы думаем, что это единственный способ предотвратить появление чего-то такого же в будущем.

Хая Померанц. Когда мы говорим об антисемитизме сегодня, то говорим не просто о расизме, мы помним, что семьдесят лет назад антисемитизм начал со сжигания книг и закончил сжиганием людей. И мы должны постоянно напоминать себе об этом. Потому что в Венгрии сейчас существует партия, которая представляет интересы 25 процентов населения страны, – она открыто заявляет о своем антисемитизме. Что мешает Холокосту повториться снова?

Интервью с участницей Марша жизни

Ведущий. Вы родились в Венгрии?

– Да. Я волонтер на Марше жизни. Начала шесть лет назад, и вот я здесь каждый год с группами школьников…

Ведущий. Что заставляет вас сюда приезжать?

– Большинство моей семьи погибло тут. Только двое выжили и вернулись. Каждый год я приезжаю со своим отцом.

Диктор. В одном из Маршей жизни участвовал президент Венгрии. Он взошел на трибуну в Биркенау, надел кипу и произнес речь.

Януш Адер, *президент Венгрии.* Каждый третий заключенный Освенцима был венгерским евреем. Почти полмиллиона моих соотечественников погибло тут. За несколько недель немецкой оккупации Венгрии совместными усилиями с управленческими органами Венгрии их бесстрастно согнали в гетто, затем перевезли сюда, в Освенцим. Это место – самое большое венгерское кладбище. Мучения евреев – вечный урок для всей Европы и всего человечества. Дабы осознать трагедию 1944 года, необходимо проверить свою совесть. Даже если мы знаем, что претворение в жизнь «окончательного решения еврейского вопроса» было дьявольским немецким планом. Непрекращающуюся боль приносит осознание того, что Венгрия не противилась этому плану, стала соучастником его исполнения. Потому что те, кто унижал и отправлял на смерть наших еврейских соотечественников, так же унижал всю венгерскую нацию и причинил ей невосполнимый урон. Нет прощения государству, отвернувшемуся от своих граждан.

Видео. *Участники Марша жизни осматривают экспозицию в Освенциме. Далее идут кадры из видеосюжета «Цыгане в Освенциме».*

Яков Кедми. Два народа были объявлены как не имеющие права на существование: евреи и цыгане, правда, кочующие, не оседлые цыгане. Таборы гнали в те же лагеря, в тот же Освенцим, в ту же Треблинку и уничтожали. Промышленным способом, потому что Германия была развитая страна – индустриально, технологически и организационно. И когда немецкие войска начали оккупировать территории Советского Союза, местное население – украинцы, литовцы, латыши, эстонцы – увидели, что евреев можно убивать. Многие стали полицаями или служащими немецкой администрации. Они и просто «энтузиасты» стали это делать. Командующий группой немецких армий «Центр» и другие немецкие генералы обратились к нацистскому правительству с просьбой избавить их от необходимости «заниматься» еврейским населением, потому что это деморализует солдат вермахта. Вскоре после того, как в Белоруссию был переброшен один латышский батальон, командующий попросил убрать его, потому что зверства латышских солдат в отношении еврейского населения вызывали возмущение солдат вермахта. И латышей убрали в Латвию. В зверствах и убийствах участвовали не только немцы, могли быть и украинцы, могли быть кто угодно, кому судьба распорядилась там быть.

Видео. *Рига, 2014 год. Люди в арестантских робах протестуют против премьеры мюзикла «Цукурс. Герберт Цукурс». На пути зрителей лежат детские куклы.*

Латышский летчик Герберт Цукурс у самолета

Нарезка хроники о Герберте Цукурсе *(о его карьере летчика). Фрагменты фильма «Охотники за нацистами» (о том, как израильские спецслужбы нашли и ликвидировали Цукурса), а также фильма «Мелодии рижского гетто».*

Ведущий. В Латвии представители антифашистских организаций протестуют против премьеры мюзикла «Цукурс. Герберт Цукурс». Перед входом в театр накануне премьеры люди в арестантских робах на ступенях разложили детские куклы с пятнами крови на платьицах. Гости спектакля бесстрастно прошли мимо протестующих, перешагнули через кукол. Спектакль посвящен Цукурсу – национальному герою Латвии, великому летчику, который своими руками сделал самолет, на котором долетел до Африки. За это современники сравнивали его с Чкаловым и Линдбергом. Когда Латвию оккупировали советские войска, Цукурса, несмотря на то что он был национальным героем, посадили в тюрьму. Когда советских оккупантов сменили войска Германии, его освободили. Цукурс записался в одно из националистических подразделений, которое участвовало в карательных операциях против евреев. Латышские евреи рассказывают истории о зверствах, в которых принимал участие Цукурс. Его сторонники это отрицают, наоборот, утверждают, что Цукурс спас от гибели четырех латышских евреев, среди них женщину и ребенка. После войны он скрылся в Южной Америке. Его, как и Эйхмана, израильские спецслужбы попытались вывезти в Израиль, чтобы судить. Во время этой операции он оказал сопротивление и был убит. Суд так и не состоялся. Сегодня Цукурс – вновь национальный герой Латвии.

Фрагмент мюзикла.

Аркадий Сухаренко, *глава еврейской общины Латвии.* Я надеюсь, что большинство живущего здесь населения понимает ту трагедию, которая произошла с гражданами Латвии. Еврейская община, цветущая, большая – перед второй мировой войной здесь жили 93 тысячи евреев, – практически была уничтожена: погибли 75 тысяч евреев. Мне непонятно стремление героизировать нациста, человека, который добровольно вступил в расстрельную команду латышского фашиста Арайса, которая с 1941 года уничтожала мирное население – не только евреев Латвии. На ее счету карательные операции в Белоруссии, в Литве, охрана Варшавского гетто.
Юрис Миллерс, *продюсер мюзикла о Цукурсе.* Если бы у Израиля были доказательства... Уже более восьми лет существует запрос Генпрокуратуры Латвии. К сожалению, Израиль так и не предоставил необходимые документы, чтобы завершить расследование. Вопрос: если у Израиля есть доказательства, то почему он их не передает? Если их нет, то признайте вину: предъявленные обвинения – ошибка. Сколько людей в Советском Союзе было расстреляно по ошибке!

Фрагмент мюзикла.

Юрис Миллерс. В любом случае это был не добровольный выбор Цукурса, у него просто не было выхода. При немецкой власти он был заключен в тюрьму как друг коммунистов. Никто тогда не церемонился: если ты коммунист, сразу вели на расстрел. Его опознали за пару часов до расстрела – ведь его фото в свое время были повсюду, он был очень известной личностью. Одним из опознавших его был Арайс, он спас Цукурса, заверив немецкие власти, что Цукурс никак не мог быть коммунистом, коммунисты его в тюрьму посадили. И сделал его в своей организации ответственным за гаражи.
Ведущий. Американский летчик Линдберг, первым в мире пересекший Атлантику, вместе со знаменитым автомагнатом Америки Фордом считались в Штатах главными антисемитами. Хочу вас спросить: Цукурс высказывался только о выдающемся профессиональном мастерстве своего кумира или и о схожести своих взглядов с великим Линдбергом?
Юрис Миллерс. Нет. Есть показания евреев, которые видели его в определенное время в определенном месте. Но то, что он был участником расстрелов, не доказано.

Фрагмент мюзикла.

Аркадий Сухаренко. Я очень надеюсь, что народ Латвии не будет переписывать историю, не попытается из фашиста сделать порядочного человека. Позиция правительства тоже была озвучена министром иностранных дел Латвии. Он сказал, что государство против героизации нациста. Я убежден, чем дальше – исторически – мы уходим от тех событий, тем больше надо о них напоминать. Как сделать, чтобы прививка против фашизма возымела действие, я не знаю.

Хроника. *Парад бывших эсэсовцев в Риге.*

Леонид Печатников, *вице-мэр Москвы, заслуженный врач России.* Поскольку я врач, то буду выражаться медицинскими терминами. К сожалению, в Европе, в бывших республиках Советского Союза свирепствует болезнь Альцгеймера – люди теряют память. А объединять нас может только память. Память о моей бабушке, которая вместе со своими родственниками была уничтожена в небольшом городке под названием Невель Псковской области, память о предках моей матери, которые были уничтожены украинскими националистами в Кировоградской области в городе Новоукраинке. Это наша общая память, и если мы не заболеем этой болезнью и если нас не постигнет эта божья кара – беспамятство, то так оно и будет преследовать нас из поколения в поколение. Память – гарантия того, чтобы это не повторилось.

Видео. *Мемориал воинам Красной Армии в Нетании.*

Диктор. Эти слова Леонид Печатников произнес в Израиле, куда приехал в составе делегации Российского еврейского конгресса. В Израиле бережно сохраняют память о тех, кто отдал свои жизни в борьбе с нацизмом. В городе Нетания был установлен мемориал в честь Победы Красной Армии над фашистской Германией. Следует отметить, что этот мемориал – первый за последние двадцать пять лет памятник нашим воинам в дальнем зарубежье. Он создавался на пожертвования. В России в сборе средств участвовал Российский еврейский конгресс.

Видео. *Барельефы, посвященные Холокосту внутри мемориального комплекса, переходят в репортаж с Марша жизни.*
Участники марша идут пешком из Освенцима в Биркенау.

Диктор. Крупнейшие концлагеря находились в Польше. Именно эта страна стала первой жертвой гитлеровской агрессии, разрезанной и поделенной пактом Молотова – Риббентропа и исчезнувшей – как самостоятельное государство – на карте секретного приложения к этому советско-германскому документу.
Ведущий. Сюда съехались люди со всего мира, со всех континентов. Вы посчитали своим долгом, и как поляк, и как главный полицейский Польши, принять участие в этом походе. Почему?
Марек Дзялошинский, *начальник польской полиции.* Сюда приехали израильские полицейские. Мы, польские полицейские, приняли решение вместе с ними участвовать в этом марше. Пришли сюда для того, чтобы показать, что польская полиция была, есть и будет против любого Холокоста. Я думаю, что для сегодняшних поколений это также имеет воспитательный характер. Полицейские посещают такие места. Мы хотим, чтобы наших ребят здесь было как можно больше, чтобы показать им, насколько власть может – или могла в прошлом – развращать людей.

Монумент в Нетании в Израиле воинам Красной Армии, спасшей европейских евреев от полного уничтожения

Показать, как националисты, фашисты под влиянием идеологии, под влиянием Гитлера создавали места, в которых происходили массовые убийства людей. Мы здесь для того, чтобы отдать дань уважения погибшим. Я хочу очень четко заявить, что, как и польское правительство, польская полиция – это законоисполнительный орган, категорически противостоящий любому расизму, национализму, любой ксенофобии. Мы будем предотвращать подобные явления и вести с ними борьбу, для того чтобы такие ситуации никогда в истории больше не повторились.

Мы хотим, чтобы сюда приезжало как можно больше народу. Еще и потому, что в местах массового уничтожения отчетливо видно, как власть может – или могла в прошлом – уродовать людей, видно, что идеология способна превратить человека в дикого зверя.

Видео. *Строем идут на Марше жизни польские полицейские, израильские полицейские.*

Беседа с молодым поляком – участником Марша жизни

– Откуда ты приехал в Освенцим?

– Из Гливиц. Мы собрались вместе с классом, со школой и приехали сюда. Почтить память тех людей, которые здесь погибли. И тех, которые выжили.

Видео. *Современные кадры Варшавы.*

Диктор. Трагедия польских евреев – одна из самых страшных страниц Холокоста. До войны в Польше жили 3,3 миллиона евреев. 2,8 миллиона были убиты, замучены в гетто и концлагерях.

В кадре Дов Берек Херц, бывший узник Бухенвальда.

Диктор. Уроженец Польши, а ныне гражданин Израиля Дов Берек Херц был отправлен из гетто в Бухенвальд вместе с отцом. Мать в это время находилась в другом концлагере.

– Назовите свое имя, фамилию, возраст.

– Меня зовут Дов Берек Херц… В следующем месяце мне исполнится семьдесят девять лет.

– Где вы родились?

– Я родился в городе Лодзь, в Польше, в Рождество – 24 декабря 1935-го. Моя жена, я и наша маленькая дочка, мы сейчас живем в Израиле.

– Как вы попали в Бухенвальд?

– До Бухенвальда я находился в гетто в городе Петркув, в Польше. Когда его закрыли, нас, евреев, перевезли в гетто в Ченстохов и оттуда в Бухенвальд. Там у одного гестаповца был сын. Оказалось, что он был со мной одного возраста и родился со мной в один день. И когда этот немец регистрировал нас, он увидел дату моего рождения, совпадавшую с днем рождения его сына, и решил спасти мою жизнь. Он поместил меня в барак для больных.

– Вы были один?

– В Бухенвальде был и мой отец. Моя мать находилась в другом концентрационном лагере под названием Берген-Бельзен.

– Многие люди погибли в Бухенвальде при вас?

– Когда я был там, люди умирали каждый день. Умирали от туберкулеза и других болезней. В эти бараки гестаповцы не заходили, боялись заразиться. Я помню, как пошел спать с одним мальчиком, а когда я проснулся, он был уже мертв. Нас не вызывали на работу, потому что предполагалось, что мы умрем от болезней.

– Вы с отцом остались живы…

– Пришли американцы и выпустили нас. Они дали мне шоколад. Это все, что я помню. Мне тогда было меньше десяти.

– А мама?

– Военный раввин из британской армии, который принимал участие в освобождении Берген-Бельзена, приехал в Бухенвальд со списком нескольких сотен женщин из того лагеря. И мы в этом списке увидели имя моей матери.

– Она была живой?

– Да. И раввин поехал в Берген-Бельзен и нашел ее, это было чудо. На то была Божья воля.

– Где вы планируете встречать следующий год, когда вам будет восемьдесят?

– Я не смотрю в будущее, у меня нет планов на год вперед.

– Что для вас Холокост?

– Для меня Холокост – очень личная вещь. Я не читаю о нем, не смотрю фильмы, не хожу в театр. Потому что, когда я думаю о нем, я становлюсь эмоциональным. Как вы только что видели. Я также не

читаю и не смотрю ничего о том, что случилось с цыганами, армянами… Я знаю, что случилось с ними, но не могу это вынести. В прошлом году, о нет, два года назад я поехал в отпуск. Мне исполнилось семьдесят семь лет, и я подумал, что я уже слишком стар, и я поехал в Польшу. Поехал в места, где я родился, в места, которые связаны с моей семьей. Но в какой-то момент я не выдержал… Поехал в Лодзь, я не смог пойти на улицу, где я родился. Я поехал в Пётркув, и у меня случился срыв. Я поехал в Варшаву, где я жил год или два, и не мог, не мог предстать перед этим городом. Я убежал. Я бежал от всего, что пережила моя семья.

– Спасибо вам большое за беседу, извините, что мы коснулись этой темы. Сохранились ли у вас дома фотографии?

– Единственное фото, которое у меня есть, – это фото, на котором меня сняли через пару дней после освобождения Бухенвальда американцами. На этом фото я изображен в немецкой форме, ее где-то нашли американцы, когда нас освобождали, никакой другой одежды для ребенка там не было. Все другие мои фотографии пропали.

Видео. *Резиденция премьер-министра Польши. В кабинете – Синельников, Занусси и Бартошевский.*

Владислав Бартошевский, *политический и общественный деятель.* До войны я жил в Варшаве, где каждый третий был евреем. Каждый третий! Поэтому для меня евреи не были меньшинством. Если из троих в доме один – другой национальности, это уже не меньшинство, это среда. А может быть, и дружба.

Фото. *Шимон Перес и Бартошевский, аллея Праведников в Иерусалиме, Бартошевский сажает дерево в память о «Жеготе».*

Диктор. Владислав Бартошевский – фигура легендарная в истории Польши и в истории Израиля. Он родился в 1922-м, а умер буквально накануне семидесятилетия окончания второй мировой войны – в девяносто три года. До самой смерти работал в правительстве Польши, был советником премьер-министра, взявшим на себя ответственность за взаимоотношения своей страны с Израилем и Германией, а до этого возглавлял Министерство иностранных дел Польши. Во время войны Бартошевский помогал спасать от смерти польских евреев. Он чудом выжил в Освенциме. На аллее Праведников в Иерусалиме уже пустило корни в израильскую землю дерево, посаженное Бартошевским.

Хроника. *Трагедия Варшавского гетто.*

Диктор. После оккупации Польши почти полмиллиона евреев были согнаны в Варшавское гетто. Любая попытка покинуть его территорию каралась смертной казнью. Тех, кто выжил, направляли в концлагеря.

Владислав Бартошевский сажает дерево на Аллее праведников в Иерусалиме

Чтобы помочь евреям, польские патриоты приняли решение о создании специальной подпольной организации.

Владислав Бартошевский. «Жегота» родилась в 1942 году как ответ на решение ванзейской конференции в Берлине от 20 января 1942 года. Конференция выработала документ под названием «Окончательное решение еврейского вопроса». Инициатива создания «Жеготы» вышла одновременно из трех кругов – католического, социал-демократического и либерального. Мы начали организовывать помощь. Прежде всего спасать детей, чтобы фашистам не удалось вырубить ствол нации. На территории Польши удалось спасти, по разным оценкам, до четырех тысяч еврейских детей. Большинство из них были девочки, они имели шанс продолжить свою нацию в будущее. Сами евреи считали, что прежде всего надо спасать детей, если был хоть какой-нибудь шанс. Еврейских детей мы размещали либо в домах помещиков, либо в католических монастырях.

Видео. *Дом в гетто. Еврейское кладбище в Варшаве.*

Диктор. Вот то, что осталось от довоенной еврейской Варшавы: еврейское кладбище, несколько пустых домов, живым укором глядящих на сегодняшних прохожих.

Ведущий. В беседе в Варшаве принял участие наш коллега выдающийся польский режиссер Кшиштоф Занусси. В свое время он создал фильм по пьесе молодого польского священника Кароля Войтылы, ставшего еще одним великим сыном польского народа – папой римским Иоанном Павлом II. Это он от имени католической церкви произнес слова покаяния за преследования евреев на протяжении веков.

Фотографии жертв еврейских погромов в послевоенной Польше.

Похороны жертв погрома в польском городе Кельце. Освобожденных из Освенцима евреев дома ждали занятые дома и убийства от рук вчерашних соседей

Ведущий. В нашей беседе Занусси говорил о теме ответственности польского народа перед польскими евреями. После войны освобожденные из Освенцима и других концлагерей евреи вернулись в свои родные города и местечки – в Кельце, Люблин, Краков, Жешув, Тарнов… Там их ждали погромы и убийства, учиненные вчерашними соседями-поляками.

Кшиштоф Занусси, *кинорежиссер.* Ненависть не рождается из ничего, она прорастает в человеке. После войны она проявилась в Польше в самом ужасном виде. По разным причинам, в том числе и экономическим, потому что люди, которые завладели бывшим еврейским имуществом, боялись, что, если евреи вернутся, им придется это имущество вернуть. Человек ненавидит того, кому он должен. Это была мотивация. Я тогда был ребенком и лишь помню, как в моей семье все были потрясены, что такое могло случиться в Польше. Польская интеллигенция не могла себе представить, что такое могло случиться уже после войны, после победы над фашизмом.

Ведущий. Новое поколение поляков, конечно, не несет ответственности за судьбы десятков тысяч польских евреев, изгнанных из Польши коммунистическим режимом Гомулки.

Диктор. Существует версия, что таким способом режим решил избавиться от антисемитизма в Польше. К сожалению, нетрудно предположить, откуда могло прорасти такое решение. Но хотелось бы услышать, как объяснил Гомулка это решение своей жене, еврейке, которую он, как утверждают, бесконечно любил. Впрочем, советский нарком иностранных дел Молотов тоже любил свою еврейскую жену, но стерпел, когда Сталин отправил ее в тюрьму.

Фотографии расстрелянных членов Еврейского антифашистского комитета. Карикатуры времен «дела врачей».

Памятник расстрелянным членам Еврейского антифашистского комитета в Донском монастыре в Москве. В земле под этим монументом нет останков ни одного из казненных. Где находятся их тела – неизвестно

Дмитрий Радышевский, *политолог.* Общая черта всех тоталитарных режимов – это патологическая ненависть к евреям. Гитлер говорил, что сначала нужно уничтожить евреев, а потом уже все пойдет быстрее. Есть осведомленные историки, которые утверждают, что Сталин планировал тотальное уничтожение евреев: «дело врачей» было прологом к нему – уже были построены лагеря на Крайнем Севере для переселения всех евреев, а потом уничтожения их там, на месте. Только смерть Сталина на праздник Пурим в 1953 году помешала этому плану осуществиться.

Аркадий Ковельман. В начале 20-х годов вышел великолепный роман Эренбурга «Необычайные похождения Хулио Хуренито». Эренбург предсказал и то, что коммунизм, который был создан и выращен евреями, будет обращен против них, как оно и произошло в эпоху Сталина. Он предсказал, что будет Холокост, что будет мировая война. Но он считал, что это будет во Франции, а не в Германии, где это случилось раньше.

Хроника. *Разрушенный Дрезден. Последствия атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки.*

Диктор. Сокрушая военную мощь Германии и ее союзницы Японии, страны антигитлеровской коалиции часто прибегали к нацистским методам ведения войны – речь идет в первую очередь о полном разрушении крупных городов и гибели сотен тысяч мирных жителей.

Яков Кедми. То, что было сделано с Гамбургом, подпадает под понятие «геноцид»; то, что было сделано с Дрезденом, в котором не было никаких военных объектов, – еще больше.

Диктор. В этом разговоре нельзя уклониться от темы, которая у историков и в общественных размышлениях достигает немалой остроты. Почему союзническая авиация стерла в пыль немецкие города, но не

попыталась освободить узников концлагерей? Начнем с далеко не всеми принятого варианта ответа на этот вопрос. Только после войны союзники и даже само немецкое население узнали о масштабах злодеяний фашистов в концлагерях. Противники этой гипотезы ее решительно отметают. Тем, кто принимал решения, убеждены они, было известно все, что происходило в лагерях. Все докладывала разведка. Мы в фильме, как видно из сценария, покажем дневники Залмана Градовского, раскроем информацию польских офицеров, проникших в концлагеря, которую они передавали польскому правительству в Лондоне, всемогущему еврейскому лобби в Америке. «Что вы этим хотите сказать? – восклицали оппоненты. – Что разбомбить железнодорожные пути, ведущие в концлагеря, и известные разведке помещения охраны в них – все это запретил политическому и военному руководству союзников летчик Линдберг и другие американские антисемиты?» Это еще одна гипотеза. Она навеяна историческими аналогиями. Все помнят, как бездействие советских войск, стоящих под Варшавой, позволило немцам потопить в крови Варшавское восстание и сопротивление в Варшавском гетто. Мы поговорим об этом со сторонниками всех версий в Америке и в Англии во время съемок.

Вернемся к окончанию этой части беседы с Яковом Кедми, она тоже об Америке.

Яков Кедми. А что американцы сделали с Хиросимой и Нагасаки!

Ведущий. Восклицание нашего аналитика за эти годы разработано многими. Но стоит рассмотреть и те аргументы, которые в последнее время начали появляться чаще. Речь идет о следующем. В 1945 году 90 процентов населения Японии были беззаветно преданны императору. По его приказу они готовы были пойти на смерть. Война в Японии могла затянуться еще минимум на месяцы. Еще сотни тысяч американских солдат сложили бы головы в Японии. Америка решила, что лучше применить только что созданную атомную бомбу, что сразу привело к капитуляции Японии. К тому же это стало гарантом того, что Япония не превратится в сателлита сталинского режима, как Восточная Европа. Пример был продемонстрирован на глазах всего мира. А эшелоны с советскими солдатами уже перебрасывались из Германии на восток.

Должен ли был или должен сегодня приехать в Хиросиму и извиниться американский президент? За что извиниться? За Пёрл-Харбор? За то, что японцы вероломно развязали войну с США? Руководствуясь этими аргументами, ни один американский президент еще не совершал этот визит покаяния. Все эти доводы вправе были быть приведенными в Нюрнберге, если бы там состоялся Высший суд, а не суд победителей, который предпочел вообще не касаться этой темы.

Александр Гельман, *драматург, общественный деятель*. Это правда. Многое сегодня из прошлого видится нам не так, как прежде. Вы, к примеру, задались вопросом: должна ли Америка извиниться за Хиросиму и Нагасаки? Ну, вообще-то говоря, извиниться за убиенных никогда

не стыдно и не поздно, тем более если их число идет на сотни тысяч. К слову сказать, известный американский писатель Курт Воннегут в своем романе «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» это сделал. Но давайте отметим и другое: с 1945 года Америка почти десять лет была единственным обладателем атомной бомбы в мире, пока Советский Союз не выкрал эту технологию у американцев. И никогда за эти годы Штаты не применяли бомбу и не угрожали никому еще одним ядерным ударом.

Иное дело сегодня, когда ядерный «клуб» нескольких государств накопил такое количество бомб и ракет, что их хватит не на одну Землю. Но военные, силовики уже начали осторожно подготавливать мировое общественное мнение к мысли, что в ядерной войне можно выиграть, можно выжить. Ну а что касается Нюрнбергского процесса, то он действительно был судом победителей. Там ведь не говорили ни о ядерной бомбардировке Хиросимы и Нагасаки, ни о разрушении Гамбурга и Дрездена. Ни слова не было сказано о Катыни…

Диктор. Но вот что интересно: в наше время, семьдесят лет спустя после того, как был подписан акт капитуляции Японии на крейсере «Миссури», в России в рамках социологического опроса был задан вопрос: должен ли президент Америки ехать в Хиросиму и Нагасаки извиняться за атомную бомбу? Более половины опрошенных россиян ответили: не должен. В отличие от официальной российской доктрины.

Хроника. *Нюрнбергский процесс.*

Яков Кедми. Нюрнбергский процесс был задуман Сталиным. Его задача заключалась в том, чтобы показать всему миру, что Советский Союз, с которым не хотели говорить ни до, ни после Мюнхена, перестал быть изгоем. Чтобы его воспринимали как часть цивилизованного мира. Американцы приняли эту идею, ведь им предложили правосудие. Заслуживает внимания в этом разговоре то, как отреагировали англичане: какой суд?! повесить их! На суде убедительно проявилось, что это был суд победителей. Например, в своей речи Геринг сказал: «Вы обвиняете нас в расовой дискриминации, – он посмотрел на американцев и добавил: – А что вы делаете в вашей армии с темнокожими солдатами?» В этот момент к нему подошел начальник тюрьмы с дубинкой и велел замолчать: «Если ты не заткнешься, я этой дубинкой перебью тебе кости». Ему запретили задавать вопросы, неудобные для союзников. Большой несправедливостью было и то, что среди стран-победительниц была Франция, официальные власти которой сотрудничали с Гитлером и часть армии которой воевала на стороне Германии. Но там не было Польши, которая сражалась с нацистами куда яростей Франции. Англичанам было невыгодно присутствие Польши, потому что к тому моменту это уже была страна советского блока. Выгоднее

Памятник в центре Лондона «бомбмену» Артуру Харрису, под командованием которого английской авиацией были разбомблены Дрезден, Гамбург и другие немецкие города

был проанглийский де Голль. А Польша должна была участвовать в акте правосудия, учитывая, сколько поляков погибло во время этой войны.

Ведущий. В середине 90-х годов мне посчастливилось встретиться в Германии с двумя выдающимися современниками Холокоста – бывшим немецким министром Эгоном Баром и писателем Львом Копелевым. Вот что они говорили про «суд победителей».

Эгон Бар, *политик.* В Германии Нюрнбергский процесс вообще не произвел большого впечатления. Во-первых, людям было не до него: надо было строить свою жизнь после войны, доставать картон, чтобы закрывать окна, продукты питания. Во-вторых, у Нюрнберга есть отрицательный момент. Победители собрались вместе и осуществили право победителей по тем критериям, которые они сами разработали. В любом случае это сомнительно. Поймите меня правильно. Гитлер и его окружение заслужили смерть сто раз, то есть приговор в общем смысле был справедлив. И очень плохо, что Германия сама не нашла в себе силы освободиться от этой банды преступников. Заговор офицеров 20 июля 1944 года был последней попыткой немцев избавиться от Гитлера, но – увы! – он же был и единственной попыткой. И это говорит о многом.

Лев Копелев, *писатель.* Преступников судили. Жалко, что среди судей не было немцев. На скамье сидели люди с двумя лицами, двуутробки, как говорят. Потому что они были и судьи, и преступники. Поэтому в повестку дня Нюрнберга не было включено Катыньское дело. Вот почему Нюрнберг превратился в суд победителей – победителей в империалистической войне, а не в антифашистской, как ее называли союзники. Действительно, выиграл от войны только Советский Союз. Сталин ухитрился в союзе с Гитлером прибрать Прибалтику, Бессарабию. Ну, Финляндию не получилось понятно почему: финны не дались. А потом в союзе с союзниками, с «объединенными нациями», заполучить

Нюрнбергский процесс

Восточную Пруссию, Закарпатскую Украину, Южный Сахалин и Курилы. Говорил уже о проливах.

Ведущий. А когда вы говорили, что среди судей должен был быть немец, вы имели в виду бомбежку Дрездена и Гамбурга?

Лев Копелев. О да! Бомбежка Дрездена, как и бомбежка Кёльна, Гамбурга, разрушение Мюлленской плотины – это были варварские акты! Вторая мировая война была не только самой страшной, самой кровавой, но и самой абсурдной, потому что за преступления Гитлера, Геринга, их генералов и, скажем, сотни-другой летчиков, фронтизированных или просто дисциплинированных, которые разрушали Роттердам, Ковентри, мстили кому? Мирным людям, гражданскому населению, разрушали древние города. Меньше пострадала военная промышленность – понимали, что она пригодится, уже загодя планировали репарации. Все сбылось.

Ведущий. И вы могли бы назвать человека, который командовал этими бомбежками?

Лев Копелев. Тот самый Харрис. Бомбмен Харрис, как его называли. Командующий воздушными флотами Великобритании. Вы полагаете, надо продлить скамью подсудимых, вы видите на ней Сталина? Думаю, что и Черчилль должен был бы сидеть на скамье подсудимых – рядом со Сталиным.

Хроника. *Маргарет Тэтчер открывает памятник Артуру Харрису*.

Диктор. Маршал Королевских ВВС Артур Харрис никогда не испытывал сожаления по поводу разрушения немецких городов, в которых погибло более 600 тысяч мирных жителей. Он говорил: я не считаю, что все оставшиеся в Германии города стоят жизни одного британского гренадера… Памятник Харрису торжественно открывала Маргарет Тэтчер.

Ведущий. Значит, вы считаете, что на скамье судей должен был сидеть немец?
Лев Копелев. Да, обязательно.

Хроника. *Окопная жизнь советских солдат.*

Диктор. Ползучий антисемитизм, который всегда присутствовал в Советском Союзе, так или иначе внес свою лепту и в общественное сознание: вклад в Победу сотен тысяч евреев, воевавших в рядах Красной Армии, замалчивался. Поэтому существовал устойчивый миф, что евреи всеми правдами и неправдами избегали армии. Именно этот миф подвигнул поэта-фронтовика еврея Бориса Слуцкого написать горькие строки:

Евреи – люди лихие,
Они солдаты плохие:
Иван воюет в окопе,
Абрам торгует в рабкопе.

Фото. *Гитлеровские антисемитские агитки для бойцов Красной Армии.*

Кстати, миф о трусости евреев и их нежелании воевать раздувался и гитлеровской пропагандой. Нельзя не отметить, к концу войны евреи составляли заметную прослойку в артиллерийских, саперных, технических частях, а также в разведке. В пехоте евреев было мало. Причины: первая – их высокий образовательный уровень, вторая – с 1943 года в пехоту набирали главным образом крестьян из освобожденных от немцев областей, где евреи были полностью истреблены.

Фото. *Захоронения жертв массовых расстрелов.*

Замалчивалось то, что именно еврейское население становилось первой жертвой нацистских карателей и их приспешников. На памятных монументах жертв слово «евреи» заменялось на «советские люди». Запрещалось устанавливать на памятниках звезды Давида, а если они появлялись, их убирали и водружали пятиконечные звезды.

Хроника. *Заседание ООН в конце 40-х годов.*

Диктор. Ужасы второй мировой войны и массовые преступления заставили Организацию Объединенных Наций в конце 40-х годов принять Конвенцию о предупреждении преступления геноцида и наказании за него. Жертвами согласно конвенции являются только национальные, этнические, расовые либо религиозные группы, рассматриваемые как идентифицируемые сообщества. Первая редакция конвенции включала в определение геноцида и политические

убийства. Но СССР не согласился считать действия, направленные против групп, идентифицированных по политическим или социальным признакам, геноцидом.

Исключение из конвенции понятий «экономическая», или «политическая», «социальная», или «культурная» группа сузило сферу ее действия. Конвенция о геноциде – детище компромисса. Включение в нее положения о политических группах уменьшило бы количество подписавших конвенцию стран и блокировало бы решение о создании международного суда. Такого рода «невмешательство» впоследствии привело к новым массовым преступлениям.

Хроника. *Красные кхмеры входят в Пномпень.*

Яков Кедми. В Камбодже убийцами и убитыми были люди одного и того же народа. Но убитые, по мнению убийц, не имели права на существование, потому что они были слишком образованными, идеологически трудно поддающимися перевоспитанию в скотов, поэтому было принято решение их уничтожить… Это ли не геноцид.

Хроника. *Последствия массовых убийств в Камбодже и Руанде.*

Диктор. Если произошедшее в Камбодже не подпадало под официальное определение геноцида, то кровавая резня в Руанде – без сомнений! Однако и тут, как во время Холокоста, международное сообщество оказалось не на высоте.

Яков Кедми. …Это было классическим геноцидом. Это было в наше время – в 1990-е годы, почти конец XX века. Исполнителем было одно африканское племя против другого, причем с методичностью, но без технологий, которые были в продвинутой Европе. А кто были соучастниками этого преступления? Пассивными или полуактивными? Французские войска, которые стояли и смотрели на это. Бельгийские войска стояли, а госсекретарь США запретил своим чиновникам поднимать вопрос о том, что происходит. В результате там вырезали 800 тысяч человек.

Диктор. Как и прежде, цивилизованный мир отказывался своевременно реагировать на чудовищные преступления, особенно когда дело касалось геополитики и государственных интересов.

Хроника. *Военный конфликт между Аргентиной и Великобританией из-за Фолклендских островов.*

Яков Кедми. Когда Великобритания начала войну за защиту «исконных» британских земель – Фолклендов и нескольких сотен британских колонистов, которые там живут, она направила свою армию

и флот к берегам Аргентины, в том числе и несколько атомных подводных лодок.

Видео. *Марш жизни. Завершающий этап в Иерусалиме.*

Диктор. По существующей традиции финальная часть Марша жизни происходит в Иерусалиме – сердце Израиля. Евреи и неевреи, граждане разных стран демонстрируют здесь свое единение. Они веселятся, и в этом – великий смысл победы жизни над смертью.

Видео. *Интервью в Иерусалиме.*

Ведущий. Из какой вы страны?

– Я из Венгрии.

Ведущий. Вам не тяжело путешествовать, будучи беременной?

– Нет, не тяжело. Особенно когда знаешь степень вины моей страны перед еврейским народом.

К нашему величайшему удивлению, мы не встретили среди участников Марша ни одного представителя из России, Украины, Белоруссии, где число жертв Холокоста было огромно. При том, что в колонне, растянувшейся от Освенцима до Биркенау, идут люди, у которых на майках написано «Эквадор», «Новая Зеландия», «Южно-Африканская Республика»... Какие бюрократические механизмы или сбои благотворительности повлияли на это странное отсутствие, можем только догадываться. Впрочем, причины и ответственных искать не хочется.

Видео. *Молодые общаются, поют, танцуют.*

Ведущий. Только познав Холокост, неевреи могут понять сегодняшний Израиль.

Яков Кедми. Я думаю, что это самый естественный подход. Сама Катастрофа для нас, евреев, даже на подсознательном уровне имеет одно из определяющих значений в сегодняшнем и завтрашнем мире, и кто хочет понять, что такое еврей или что такое еврейское государство, должен понять эту важнейшую страницу в нашей истории. В нашей истории было несколько главных событий, но большинство из них относится к древности. В современной истории таким событием стало создание государства. А оно явилось результатом Катастрофы европейского еврейства во второй мировой войне.

Раввин Исраэль Меир Лау. До сих пор на железнодорожных вокзалах в Европе встречаются надписи: евреи, уезжайте в Палестину. Говорили, что нас там не любят, потому что у нас нет своего дома, мы живем в доме у поляков, немцев, литовцев, французов. Всегда не любят чужеземцев, «субарендаторов», как говорят. Идите к себе домой, в Палестину, и живите там, как все другие народы, тогда мы будем вас уважать.

Участники Марша жизни

Хроника. *Кадры первых арабо-израильских войн.*

Раввин Исраэль Меир Лау. Мы приехали в Палестину, даже ООН решила, что наш дом здесь. И что: здесь нас хорошо приняли? Соседи сказали «добро пожаловать»? Нет, даже здесь нас всегда хотели – и хотят – убить. В Европе нас преследовали потому, что у нас не было дома. Здесь нас преследуют потому, что у нас есть дом. Разве в этом есть логика?

Мухаммед Сулейман Дажани Дауди. Арабы, в частности палестинцы, живут в культуре отрицания Холокоста, потому что они связывают Холокост с Накбой 1948 года, своей Катастрофой, изгнанием из своей земли, с созданием Израиля как еврейского государства. Другим результатом подобной логической связи является вывод о том, что одно привело к другому, что евреи используют Холокост для того, чтобы завоевать мировую симпатию. Я считаю, что это искаженное представление. Потому что, изучая Холокост, вы придете к выводу, что Холокост и Накба – совершенно разные вещи, их нельзя сравнивать ни по целям, ни по масштабу, ни по тому, как это произошло. Между ними нет никакой связи, кроме одного: и Холокост (на иврите Шоа), и Накба в переводе означают «катастрофа». Но жонглеры от политической демагогии манипулируют, к несчастью, не цирковыми булавами, а судьбами несчастных палестинцев.

Дмитрий Радышевский. В 1948 году, когда семь арабских армий атаковали государство Израиль, чтобы уничтожить его в зародыше, арабские лидеры, обращаясь к палестинским арабам, которые жили на нынешней территории Израиля, говорили: «Временно покиньте свои дома, чтобы не попасть под перекрестный огонь, потому что мы уничтожим еврейское образование. А потом вы вернетесь». Но победили евреи. Палестинские арабы остались беженцами, их – по объективным оценкам западных экспертов – было не более 600 тысяч. Евреев, сбежавших из

Марш жизни в конце пути у Стены Плача в Иерусалиме

арабских стран от еврейских погромов, которые начались в 1948 году, было 900 тысяч. Большинство из 600 тысяч палестинских беженцев за эти годы умерли. Но их общее число, включая потомков, по официальной статистике ООН, составляет сейчас 4,7 миллиона человек, все вновь родившиеся члены семей причисляются к беженцам.

Если представить арабские страны как футбольное поле, то в пропорции к ним Израиль – коробок спичек на этом футбольном поле. И от Израиля требуют отдать половину этого коробка. Это якобы принесет мир. Палестинское государство, которому требуют передать Иудею и Самарию, на этой части спичечного коробка не в состоянии принять миллионы беженцев. Государство Израиль не может принять этих людей, потому что это породит демографическую и социальную катастрофу. Мало кто знает, что ООН создавала несколько раз комиссии, которые разработали план оказания финансовой помощи Сирии и Ливану для расселения палестинских арабов. Но арабские страны и советский блок бойкотировали этот план, потому что до сих пор хотят использовать палестинских беженцев как пистолет, приставленный к виску Израиля.

Видео. *Репортаж с Марша жизни.*

Хая Померанц. Наша главная цель – бороться с антисемитизмом по всему миру. Антисемитизм теперь позиционируют в новой форме – его представляют как борьбу с Израилем. Если вы сегодня не можете сказать что-нибудь против евреев, вы говорите, что вы против еврейского государства. Еврейское государство было основано, чтобы защитить евреев и дать им безопасное убежище, чтобы избежать злодеяний Холокоста, гарантировать, что он не случится вновь…

Видео. *Похороны солдат в Израиле.*

Диктор. Участниками Марша жизни были двое американских юношей – Макс Штайнберг и Нисим Шон Кармели. Увиденное настолько потрясло их, что они решили вступить в Армию обороны Израиля – защищать свой народ и свою историческую родину. В ходе операции «Нерушимая скала» в секторе Газа они погибли. Весь Израиль хоронил юношей, путь которых к подвигу во имя своего народа пролег через Марш жизни.

Видео. *Юные участники Марша жизни на концерте в Иерусалиме.*

Диктор. Тридцать или сорок тысяч юношей и девушек, которых собрал Марш жизни, прошли скорбным маршрутом через бараки, вдоль линии печей Освенцима, потом собрались у Стены Плача в Иерусалиме. Они помнят.

Видео. *И в то же время в Польше… Скандальное видео польского художника Артура Жмиевского. Съемки проходили в стенах бывшей газовой камеры в Аушвице: в кадре обнаженные люди радостно играют в пятнашки перед казнью. Другой ролик демонстрирует пожилого узника Освенцима, который поддается на уговоры обновить в тату-салоне сделанную в лагере татуировку с порядковым номером.*

Диктор. После второй мировой войны сменилось несколько поколений. И ужасы концлагерей, человеческие страдания и смерть постепенно превращаются в представлении новых поколений в некую виртуальную реальность. Над этим разрешено шутить и издеваться.

Видео. *Надгробия на еврейском кладбище, обезображенные свастикой. Видеокадры нападения на кошерный магазин в Париже. Вооруженные боевики «Исламского государства» штурмуют город, а затем разрушают памятники древности.*

Ведущий. Возникает впечатление, что иммунитет, привитый человечеству в ходе второй мировой, сходит на нет. Сегодня из разных частей земного шара приходят сообщения о проявлениях антисемитизма – осквернении кладбищ, нападении на синагоги, убийствах людей. Сегодня самая большая эмиграция в Израиль – из Франции, благополучной цивилизованной страны. Это тревожный сигнал. Цивилизованный мир лишь сейчас заметил, как в мусульманских странах Ближнего Востока пробудились и окрепли самые темные и безжалостные силы. И вновь среди главных врагов объявляются Израиль и евреи.

Аркадий Ковельман. Посмотрите русский Интернет, прочитайте в нем комментарии на любые события – от открытия детской больницы в городе каком-нибудь Урюпинске до приезда в Россию какого-нибудь деятеля из Малайзии. Почти любой комментарий начинается антисемитскими

заявлениями и заканчивается ими. Я смотрю комментарии в Рамблере: 90 процентов – антисемитские. Хотя содержание новостей не имеет к евреям решительно никакого отношения. Я думаю, что русский Интернет – самый антисемитский, гораздо более антисемитский, чем американский и европейский. Ну, конечно, он следует после исламского.

Дмитрий Радышевский. Почему такая одержимость евреями? Потому что основой любой тоталитарной идеологии является стремление преодолеть барьеры морали, использовать право сильного. Основы морали – Гитлер об этом писал черным по белому в «Майн кампф», – вирус морали – это евреи. Вирус иудеохристианской цивилизации – это тоже евреи. Уничтожив евреев, можно скинуть Бога. Исламисты понимают, что уничтожить Израиль – это уничтожить сердце иудеохристианской цивилизации, уничтожить Израиль – это выиграть ключевую битву, Сталинград. Падет Иерусалим, потом падут Париж, Лондон, Москва, Нью-Йорк. Все остальное падет гораздо легче, потому что будет вырван корень, будет разрушен психологический и духовный фундамент цивилизации. К сожалению, мы не учимся на истории…

Диктор. Вернемся к Гуннару Хайнзону. Итак, почему Гитлер столь яростно ненавидел евреев? Мишенью его ненависти, считает Хайнзон, была этика. Именно еврейское по своему происхождению ядро христианской этики – заповеди любви к ближнему, справедливости, сострадания, равенства и прежде всего безусловной защиты жизни – фюрер и хотел искоренить из сознания немцев. А для этого истребить физических носителей этой «заразы». Поэтому всплеск антисемитизма всегда предшествовал полномасштабным войнам.

Аркадий Ковельман. Мы, увы, не более разумны и гуманны, чем наши предки. И самое страшное, что может случиться с нами, а не с нашими предками, например, ядерная война, которая уничтожит человечество, а не только евреев. Освенцим предрек и такую перспективу нашей цивилизации.

Видео. *Люди молятся у Стены Плача. Длинная панорама по Старому городу.* ◆

Аннотации научных статей

Леонид Карасев. Интерпретация – «наше все»
Автор рассматривает определение «художественная интерпретация классики» и настаивает, что в точности воспроизвести идеи, вложенные в текст автором, в принципе невозможно: в каждой новой культурной ситуации и каждым новым читателем написанное воспринимается по-своему. Анализируя современные постановки классических произведений, исследователь приходит к выводу: сегодня художник прежде всего ставит задачу использовать классический материал для постановки острых актуальных проблем.
Интерпретация, классика, переосмысление, культурная ситуация, актуальные проблемы

Владимир Мирзоев. Игра в классику
Почему публика не принимает радикальные интерпретации классических произведений? Главную причину неприятия известный театральный и кинорежиссер видит в языческом поклонении опубликованному, следовательно, канонизированному тексту. Этот слепой культ сродни культу власти, которая и использует охранительную психологию населения, чтобы вытеснить из отечественного культурного обихода новаторские постановки русской классики и побороться с освоением «западного наследия».
Радикальная интерпретация, западное наследие, языческое поклонение, канонизированный, культ власти, охранительная психология, причины неприятия

Андрей Архангельский. Остановить время
Внутренняя природа запретительства в культуре как инструмент политики, различные способы консервации художественных содержаний… Официальная идеологическая доктрина и современное художественное творчество… Используя такие определения, как «вечные ценности», «отказ от сомнения», «истинный смысл произведения», «хранилище», «храм», автор объясняет, каким образом практика охранительства становится автоматической.
Консерватизм, пропаганда, охрана культуры, запрет на современность, право на интерпретацию

Елена Стишова. Оптика Миндадзе
Рецензия на фильм Александра Миндадзе «Милый Ханс, дорогой Петр» (Россия – Германия – Великобритания). Критик анализирует драматургию, визуальную и символическую образность картины в контексте всего творчества известного сценариста и режиссера.
«Милый Ханс, дорогой Петр», Александр Миндадзе, драматургия, визуальная образность, оптика

Катерина Тарханова. De profundis clamat
Анализ фильма Александра Миндадзе «Милый Ханс, дорогой Петр» (Россия – Германия – Великобритания) выходит на размышления о природе памяти и памяти места, об особой оптике вспоминательного взгляда, обращенного внутрь себя, которой пользуется режиссер, рассказывая о событиях 41-го года. Восприятие этой сложно выстроенной картины, не дающей зрителю возможности идентифицироваться с кем-то из героев, считает критик, может быть облегчено знанием других работ Миндадзе – как сценарных, так и режиссерских.
«Милый Ханс, дорогой Петр», Александр Миндадзе, память места, оптика вспоминательного взгляда, идентификация, природа памяти, особая оптика

Павел Финн. Ребром и промыслом
Эссе о фильме Александра Миндадзе «Милый Ханс, дорогой Петр».
«Милый Ханс, дорогой Петр», Александр Миндадзе

Никита Карцев. Война давно здесь
Автор сопоставляет фильмы «Милый Ханс, дорогой Петр» Александра Миндадзе и «Брат Дэян» Бакура Бакурадзе, их драматургические особенности и эстетику иррациональной, роковой природы зла и размышляет о том, как и почему в этих фильмах о войне нет войны как масштабных сражений, не показаны насилие, кровь, смерть, но присутствует ее мощное психологическое переживание.
«Милый Ханс, дорогой Петр», Александр Миндадзе, «Брат Дэян», Бакур Бакурадзе, война, предчувствие смерти, катастрофа, природа зла, иррациональность, возмездие

Игорь Савельев. Бетон вместо музыки
Рецензия на фильм Иловайло Христова «Лузеры» (Болгария). Автор рассматривает особенности жанрового построения фильма, ролевые маски героев, а также способы, которыми режиссер создает в картине атмосферу абсурда, делает своеобразный оммаж немому кино.
«Лузеры», Иловайло Христов, жанр, пародия, ирония, немое кино

Наталья Сиривля. Больше ада!
Рецензия на фильм Андрея Прошкина «Орлеан» (Россия). Критик рассматривает его в связи с первоисточником – одноименным романом Юрия Арабова, который полон фаустовских реминисценций. Постмодернистский текст превратился, по мнению рецензента, в бодрую черную комедию с налетом абсурда. Увидев главную интригу в том, что герои-грешники вдруг осознают, что у каждого из них есть душа, совесть, свобода воли, автор отмечает, что фильм к финалу вырастает в масштабную трагедию.
«Орлеан», Андрей Прошкин, Юрий Арабов, фаустовские реминисценции, постмодернистский текст, черная комедия, масштабная трагедия

Нина Спутницкая. Путешествие из Петрограда в Хань
Рецензия на фильм Ирины Евтеевой «Арвентур» (Россия). Критик рассматривает анимационно-игровую картину Ирины Евтеевой как живописную импровизацию, сюжет которой составляют красочные переливы, а интригу задают просвечивающие слои. Играя с фактурами, автор превращает петербургскую новеллу Александра Грина и даосскую притчу в дилогию, суммирующую теоретические разработки автора о «взаимодействии киновидов».
«Арвентур», Ирина Евтеева, Александр Грин, анимация, «взаимодействие киновидов»

Илья Бобылев. Народное искусство
Рецензия на фильм Елены Ласкари «Ларисина артель» (Россия). Автор рассматривает представленный в документальной картине феномен народного искусства как драматургическое осмысление той части жизни, которую герой проживает на экране, и как культурный процесс, выявляя динамичность и противоречивость стихийных культурных процессов. Анализ проводится в сопоставлении фильма Ласкари, вошедшего во внеконкурсную программу 37-го ММКФ, с фильмом Наталии Бабинцевой «Музей «Революция» (Россия – Украина – Австрия), премьера которого состоялась на «Артдокфесте».
«Ларисина артель», Елена Ласкари, «Музей «Революция», Наталия Бабинцева, народное искусство, стихийный процесс, категория красоты

Максим Казючиц. Сакральный трепет
Рецензия на фильм Алекса Гибни «Просветление: Сайентология и причуды веры» (США). Критик рассматривает документальный фильм Алекса Гибни, вошедший во внеконкурсную программу 37-го ММКФ, как образец продукта в телевизионном формате. Отсюда в разработке излюбленной темы режиссера – духовная практика и власть (в данном случае речь идет о секте сайентологии) – агрессивная подача, много живого слова, введение архивных материалов и домашнего видео и т.д. Отсюда же определенная примитивизация предмета ради доступности авторской идеи массам.
«Просветление: Сайентология и причуды веры», Алекс Гибни, документалистика, телевизионный формат, место веры в современном мире

Нина Цыркун. Пикник и обочина
Портрет Жан-Жака Анно. Автор рассматривает творческую биографию известного французского кинорежиссера, отмечая его переход от национальной тематики и новаторской стилистики к универсальной тематике и стилистике голливудского типа. Подчеркивается, что речь идет не о конформизме и не о потакании массовому зрителю, а об осознанной мессианской деятельности на протяжении десятилетий.
Жан-Жак Анно, «Черные и белые в цвете», «Тотем волка», столкновение культур, звериные инстинкты, толерантность

Сергей Мирошниченко: «Коррумпированный «патриотизм» – это страшно»
Интервью ведет Александр Воздвиженский.

Владимир Синельников, Алексей Голубев. Возвращение… Возвращение
Часть сценария.

SUMMARY

Classics: save area

Round table talk at Kinotavr Film Festival.

Leonid Karasyov

Interpretation is the embodiment of all our hopes

Considering definition of artistic interpretation of classics the critic assumes, that the ideas of the author are impossible to be punctually rendered, as soon as every fresh cultural situation and every new reader dictate the interpretation of their own. Analyzing contemporary staging of classical works the investigator resumes that nowadays any director strives to use classical stuff for treating actual problems.

Interpretation, classics, re-vision, cultural situation, actual problems

Vladimir Mirzoyev

Playing classics

Why public does not accept radical interpretations of classical works? The stage and film director finds the reason in pagan worshipping of any published, that is canonized text. It is a blind cult, sort of the cult of power, and the latter exploits save psychology of the population in order to remove innovative stage versions of Russian classics and repress reclamation of the Western legacy.

Radical interpretation, Western legacy, pagan worshipping, canonized, cult of power, save psychology, reason for turn-down

Andrei Arkhangelsky

To freeze time

Inner nature of interdiction in culture as a tool of policy, various modes of conservation of artistic subject matter… Official ideological doctrine and contemporary art… Using such definitions as "eternal values", "refusal from doubt", "real sense of a work", "temple", etc., the author explains, how practice of interdiction becomes automatic.

Conservatism, propaganda, saving culture, interdiction, contemporaneity, right for interpretation

Elena Stishova

Optics of Mindadze

Review of Alexander Mindadze's DEAR HANS, LOVELY PYOTR (Russia – Germany – Gr. Britain). The critic analyzes dramaturgy, visual and symbolic imagery of the picture in the context of the well-known script-writer and director's creation.

DEAR HANS, LOVELY PYOTR, Alexander Mindadze, dramaturgy, visual imagery, optics

Katerina Tarkhanova

De profundis clamat

Review of Alexander Mindadze's DEAR HANS, LOVELY PYOTR (Russia – Germany – Gr. Britain). The critic comes to reflection over the nature of memory and memory of location, over special optics of remembering view, addressing into oneself which are employed by the filmmaker when telling of events of 1941. The critic assumes that comprehension of this complicated work may be facilitated due to knowledge of other films by Mindadze, both dramatic or helming.

DEAR HANS, LOVELY PYOTR, Alexander Mindadze, nature of memory, optics of remembering view, identification, special optics

Pavel Finn

Rib and providence

Essay on Alexander Mindadze's DEAR HANS, LOVELY PYOTR (Russia – Germany – Gr. Britain).

Nina Zarkhi – Alexander Mindadze

Grotesque is reality

Interview with film director Alexander Mindadze.

Nikita Kartsev

War has been waged since long ago

Review of Alexander Mindadze's DEAR HANS, LOVELY PYOTR (Russia – Germany – Gr. Britain). Review of Bakur Bakuradze's BROTHER DEYAN (Russia – Germany – Serbia). The author juxtaposes Alexander Mindadze's DEAR HANS, LOVELY PYOTR and Bakur Bakuradze's BROTHER DEYAN, their dramaturgical peculiarities and aesthetics of irrational, fatal nature of evil and ponders over the reason for which there is strong psychological feeling in the both in the absence of large-scale battles, violence, blood and death.

DEAR HANS, LOVELY PYOTR, Alexander Mindadze, BROTHER DEYAN, Bakur Bakuradze, war, presentiment of death, disaster, nature of evil, irrationality, retribution

Igor Savelyev
Concrete instead of music
Review of Ivaylo Hristov's КАРЪЦИ (Bulgaria). The author considers peculiarities of genre composition of the picture, role-based masks and the ways used by the helmer to create atmosphere of absurdity and a specific homage to silent cinema.
КАРЪЦИ, Ivaylo Hristov, genre, parody, irony, silent cinema

Natalya Sirivlya
So there!
Review of Andrei Proshkin's ORLEAN (Russia). The critic considers the film in connection with its source that is the novel by Yury Arabov with its faustian reflections. The critic assumes that the postmodernist text turned into a vivacious black comedy with a touch of absurdity. Nevertheless the critic pinpoints that by the finale the film grows up to a large scale tragedy.
ORLEAN, Andrei Proshkin, Yury Arabov, faustian reflections, postmodernist text, black comedy, large scale tragedy

Nina Sputnitskaya
Travel from Petrograd to Han
Review of Irina Evteyeva's ARVENTUR (Russia). The critic considers the featured animation by Irina Evteyeva as a picturesque improvisation with the subject matter compiled out of colorful modulations and the collision of transparent layers. Playing with textures the helmer turns the Petersburg's novel by Alexander Grin and a dao parable into a dilogy, summing up theoretical studies by the author about "reciprocity of species".
ARVENTUR, Irina Evteyeva, Alexander Grin, animation, reciprocity of species

Ilya Bobylyov
Folk art
Review of Elena Laskary's LARISA'S CREW (Russia). Review of Natalia Babintseva's MUSEUM REVOLUTION (Russia – Ukraine – Austria). The critic considers phenomenon of folk art, presented in Elena Laskary documentary as a dramatic apprehension of that part of life which is lived by the protagonist on screen, and as a cultural process. The critic discovers dynamics and contradiction of spontaneous cultural processes. Analysis if delivered in juxtaposition of Laskary's picture from Moscow International with the documentary by Natalia Babintseva MUSEUM REVOLUTION, premiered at the latest Artdocfest.
LARISA'S CREW, Elena Laskary, MUSEUM REVOLUTION, Natalia Babintseva, folk art, spontaneous cultural process, category of beauty

Maxim Kazyutchits
Sacral thrill
Review of Alex Gibney's GOING CLEAR: SCIENTOLOGY AND THE PRISON OF BELIEF (USA). The critic considers Alex Gibney's documentary from the Moscow International-2015 as a specimen of the TV product. Hence the favourite helmer's theme of spiritual practice and power is treated with aggressive presentation, abundance of words, introduction of archival stuff and home video, etc, as well as certain primitivization of the subject matter in the name of its availability for the public at large.
GOING CLEAR: SCIENTOLOGY AND THE PRISON OF BELIEF, Alex Gibney, documentary, TV format, place of belief in contemporary world

Nina Tsyrkun
Picnic and waysides
Portrayal of Jean-Jacques Annaud. The author considers creation of the famous filmmaker, pinpointing transition from national topicality and innovative stylistics towards universal themes and stylistics of Hollywood type. It is accentuated, that there is no conformism in question but conscious messianic activities during decades.
Jean-Jacques Annaud, NOIRS ET BLANCS EN COULEU, WOLF TOTEM, crash of cultures, beast instincts, tolerance

Sergei Miroshnichenko:
"Corrupted "patriotism" is dreadful"
Interview by Alexander Vozdvizhensky.

Vladimir Sinelnikov, Alexei Golubev
come-back... COME-BACK
Fragment from a script.

№8 (август) 2015

8

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 16.09.15. Подп. к печати 25.09.15
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 20480
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Компании «СТС Медиа»

Телеканала «Петербург – 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2015

16+

ISSN 0130-6405